L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

COMITÉ DE DIRECTION :

Marcel BIZOS
Inspecteur général de l'Instruction publique

Pierre BOYANCÉ
Professeur à la Sorbonne

Adrien CART
Inspecteur général de l'Instruction publique

Pierre-Georges CASTEX
Professeur à la Faculté des Lettres de Lille

Maurice LACROIX
Professeur de Première supérieure au Lycée Henri IV

Mario ROQUES
Membre de l'Institut

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : **Jean BEAUJEU**
Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A. 4615.

CINQUIÈME ANNÉE. — N° 3. — MAI-JUIN 1953

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — **DOCUMENTATION GÉNÉRALE**

PÉRENNITÉ DE JULES VERNE, *par Jean-Jacques BRIDENNE* 85
ÉTAT PRÉSENT DES ÉTUDES SUR APOLLINAIRE, *par Michel DÉCAUDIN* 90
PLUTARQUE, APOLOGISTE DE DELPHES, *par R. FLACELIÈRE* 97

VARIÉTÉS : A PROPOS D'INÉDITS DE VICTOR HUGO, *par Guy ROBERT* 104
A TRAVERS LES LIVRES, *par G. ROBERT, J. BABIN, G. BECKER, etc.* 106
A TRAVERS LES REVUES D'ÉTUDES CLASSIQUE, *par Juliette ERNST* 111

DEUXIÈME PARTIE. — **DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE**

A PROPOS DE L'ORTHOGRAPHE DANS LE PREMIER CYCLE, *par Bernard GROS* 114
COMPOSITION FRANÇAISE EN CLASSE DE LETTRES, *par Paul SURER* 116
COMMENT TRADUIRE LES ODES D'HORACE, *par René WALTZ* 118
VERSION GRECQUE POUR LA CLASSE DE SECONDE, *par Jean BERNARDI* 126

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

CINQUIÈME ANNÉE. — N° 3. — MAI-JUIN 1953

Ont collaboré à ce numéro :

Jean BABIN, professeur à la Faculté des Lettres de Lille; Georges BECKER, professeur au Lycée Janson-de-Sailly; Jean BERNARDI, professeur au Lycée Marseilleveyre; Jean-Jacques BRIDENNE, docteur d'Université; Pierre-Georges CASTEX, professeur à la Faculté des Lettres de Lille; Pierre COLOTTE, professeur à la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence; Michel DÉCAUDIN, assistant à la Faculté des Lettres de Lille; Juliette ERNST, rédactrice de l' « Année philologique »; R. FLACELIÈRE, professeur à la Sorbonne; Bernard GROS, professeur au Collège Franklin, de Lille; Guy ROBERT, chargé de cours à la Faculté des Lettres de Besançon; J. DE ROMILLY, professeur à la Faculté des Lettres de Lille; V.-L. SAULNIER, professeur à la Sorbonne; Paul SURER, professeur au Lycée Marcelin-Berthelot; René WALTZ, professeur honoraire à la Faculté des Lettres de Lyon.

Prix de l'abonnement : **1.200 fr.**; Etranger : **1.500 fr.**; le numéro : **300 fr.**

N. B. — La Direction de la Revue décline toute responsablilité au sujet des opinions émises par les auteurs dans leurs articles

BULLETIN D'ABONNEMENT

à MM. J.-B. BAILLIERE et FILS

ÉDITEURS

19, rue Hautefeuille — PARIS (VI°) Chèques Postoux : **PARIS 202**

Je soussigné (nom et prénoms) .....

demeurant (1) .....

..... *vous prie de bien vouloir m'abonner à*

L'INFORMATION LITTÉRAIRE

Revue illustrée paraissant cinq fois par an, par numéros de 48 pages (20 × 26)

Prix de l'abonnement : France, **1.200 fr.**; Etranger, **1.500 fr.**; le numéro, **300 fr.**

(LES ABONNEMENTS PARTENT DU 1er JANVIER DE CHAQUE ANNÉE)

Veuillez trouver sous ce pli un $\frac{\text{chèque}}{\text{mandat postal}}$ *de* ..... *francs, montant de mon abonnement.*

Signature :

(1) Prière d'écrire très lisiblement.

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

Pérennité de Jules Verne

Cooper, Walter Scott, Erckmann-Chatrian, Edmond About, Hawthorne ont indiscutablement écrit pour le public adulte de leur temps, disons-même pour des adultes lettrés. Aujourd'hui, leurs œuvres éditées ne figurent plus guère que dans les bibliothèques pour enfants (où l'on en vient, il est vrai, à mettre du Balzac, du Flaubert, du Conrad !).

Inversement, Jules Verne connaît ce privilège d'avoir dédié presque toute son œuvre à l'enfance et, après n'avoir été traité pendant longtemps qu'en instructif amuseur pour écoliers, de susciter aujourd'hui l'intérêt d'un tout autre public. Selon leur tournure d'esprit, les jeunes lecteurs le délaissent volontiers soit pour les actuels « témoignages » exotiques, militaires, sportifs, biographiques, soit pour les romans d'aventures du genre « Capitaine Johns », voire pour des romans noirs. En revanche, des ingénieurs tels que Georges Claude et même de purs savants tels que Maurice d'Ocagne lui ont rendu d'éclatants hommages; hommages qui s'enflent dans certains milieux littéraires en une manière de culte dont l'initiateur pourrait bien être Raymond Roussel (1). Jean Cocteau a tenu à honneur de faire le tour du monde en 80 jours. Les commentateurs les plus fanatiques d'Edgar Poe n'ont plus honte de voir en Jules Verne l'un des héritiers spirituels de ce génie multiforme et ceux de Rimbaud décèlent la présence sous-jacente de thèmes « verniens », dans *Le Bateau Ivre*. Il arrive que les manuels de littérature, dont jadis son nom même était proscrit, signalent à présent l'œuvre de Jules Verne. Enfin, ce nom vient automatiquement aux lèvres à propos de mainte innovation scientifique, industrielle, stratégique, urbaniste et parfois littéraire.

Comment expliquer semblable revirement ? Il va de soi qu'il tient d'abord aux réussites effectives de Verne comme anticipateur. On a suffisamment évoqué avant nous l'annonce qu'il a faite du sous-marin, de l'exploration (et même de l'exploitation) du pôle Nord et du cœur de l'Afrique, des canons et paquebots géants, de la télévision, de la conquête des airs et en particulier du rôle de l'hélicoptère, etc. Certaines de ses anticipations qui, en leur temps, firent hausser les épaules, se réalisèrent du vivant même de l'auteur : ainsi l'automobilisme et la navigation sous-marine. Et aujourd'hui ne restent irréalisées que les communications interplanétaires et l'invisibilité humaine (2). Beaucoup de temps a dû s'écouler pour qu'on ait nettement pris conscience de la valeur de ces « prophéties », de leur ressemblance avec des trouvailles de science pure et appliquée, peut-être d'ailleurs suscitées par ces prétendues chimères. Mais enfin, c'est chose faite — et bien faite — depuis des années.

Pourtant, c'est à bon droit que l'on a pu poser la question de savoir si Verne devait encore être qualifié de prophète. La découverte des pôles, l'emploi extensif des moteurs électriques, l'aviation, le cinéma parlant, les explorations souterraines et sous-marines sont devenues des réalités quasi banales, mais souvent en suivant des voies ou en apportant des résultats qui bousculent les prophéties du Vieux Conteur, qui lui donnent simultanément raison et tort. C'est ce qui

(1) *Arts et Lettres* a publié à ce sujet une lettre caractéristique de l'auteur des *Impressions d'Afrique*.

(2) *Le Secret de Wilhelm Storitz* parut d'ailleurs après *l'Homme Invisible* de Wells et ne le vaut en aucune façon.

apparaît par exemple si l'on compare la machine de Gramme au propulseur électrique du « Nautilus », les avions et même les hélicoptères de la réalité à « l'Albatros », la « Bertha » au canon des *Cinq cents millions de la Bégum*, les conceptions modernes sur l'intérieur du globe terrestre aux « découvertes » d'Otto Lidenbrock et de ses compagnons. Voilà sans doute une des causes du détachement (à vrai dire partiel et relatif) manifesté par les jeunes à l'égard des œuvres de Jules Verne. Souvent considéré dans le passé comme un fantaisiste audacieux à jongler avec les données de la science, il apparaît facilement vieux-jeu à des générations pour qui la « terra incognita » n'a plus de sens à l'échelle de la planète, à qui sont familières, au moins en principe, la radiographie, la T.S.F., la cellule photo-électrique, la désintégration atomique, les forteresses volantes, la chirurgie cérébrale, etc. En revanche, la validité des connaissances et des prévisions de Verne s'est consacrée aux yeux des plus réservés, des moins imaginatifs d'entre ceux qui ont vu les merveilles annoncées successivement accomplies et dépassées.

De toute façon, nous ne pensons pas que ses indéniables et frappantes qualités d'anticipateur et de vulgarisateur suffisent à assurer la permanence de Jules Verne et surtout son accession à une sorte d'immortalité différente de celle que connaissent Dumas père et M^me^ de Ségur, Hector Malot et Gustave Aimard. Les seconds seraient même plutôt nuisibles à sa gloire littéraire, car il semble que la présence de textes instructifs dans une œuvre d'imagination interdise celle-ci aux lecteurs de l'élite. Et le fait est, même si on les estime hautement, qu'il ne peut être question d'attribuer aux écrits d'un Mayne-Reid, d'un Jean Macé, d'un H. de Graffigny, d'autres mérites que ceux qu'ont délibérément recherchés leurs auteurs. Mais c'est à bon droit que M. Fourré a pu écrire dans *Arts et lettres* (n° 15) : « Je crois moins sentir en Jules Verne le poète des mécaniques nouvelles et du déplacement voyageur qu'un visionnaire hanté de poésie cosmique ».

Le fait est que la caractéristique dominante de tous ses livres est d'offrir un reflet à la fois exact et émouvant des forces de l'Univers; de mêler intimement ces forces à des développements romanesques qui, à eux seuls, dépassent rarement ceux des œuvres de second ordre. D'abord Verne a été infiniment plus sensible que ses contemporains en littérature à la « furia geographica » héritée du XV^e^ siècle et qui s'épanouit de façon décisive au XIX^e^. Mais il n'en a pas exprimé seulement la fiévreuse grandeur; il a littéralement su donner vie aux paysages les plus divers des deux continents et des océans, aux mouvements atmosphériques, aux mondes sous-marins, plutonien et même sidéral. L'étonnante combinaison de connaissances aussi nombreuses que solides avec cette débordante imagination qu'attestent ses vues d'avenir lui confère une puissance d'évocation descriptive qui, à ce jour, n'a jamais été analysée de près et qui fait impérieusement participer à tant de scènes curieuses ou grandioses, terribles ou réconfortantes. M. René Escaich a écrit : « Lecteurs du *Capitaine Hatteras*, n'avez-vous pas grelotté de froid et ressenti, comme ces courageux pionniers des régions arctiques, les souffrances intolérables provoquées par les basses températures ? N'avez-vous pas éprouvé la même impression de vertige à suivre le jeune Axel dans les abîmes du Sneffels... ? Avec Michel Ardan ou le D^r^ Fergusson, n'avez-vous pas accompli à votre tour un véritable voyage aérien ?... Quant au « Nautilus », il n'a pas de secrets pour vous et, comme le professeur Aronnax, vous ne quittez plus les panneaux de cristal du salon pour contempler les merveilles sans cesse renouvelées qui se présentent à vos yeux jamais lassés (1).

C'est cette participation épique, imposée au lecteur, à des singularités naturelles, à des splendeurs imprévues de cavernes et de déserts torrides ou glacés, de sous-bois et de profondeurs célestes qui contribue peut-être le plus à la valeur spécifiquement littéraire de Verne. C'est l'humour ou la puissance tragique dont s'enveloppent tant de descriptions didactiques qui interdit de ne voir en lui qu'un vulgarisateur intéressant mais enfantin. Au regard des féeries offertes par *Vingt mille lieues sous les mers*, *L'Ile mystérieuse*, *l'Etoile du Sud*, *Hector Servadac*, qu'importe telle ou telle erreur de détail ? Erreurs assez exceptionnelles d'ailleurs et dues, le plus souvent, à des théories en vigueur au temps de Verne. Qu'importe qu'il n'ait point prévu le radar ni la désintégration atomique (ce qui n'est même pas sûr si l'on s'en rapporte à *La chasse au météore* et à certains passages de *Hier et demain*) ?... Chez lui, les particularités d'ordre géologique, météorologique, hydrographique, botanique constituent des éléments actifs et presque des personnages de l'histoire racontée. A des phénomènes physiques parfois exceptionnels, mais parfois très courants aussi, il demande un intérêt dramatique qui leur confère le relief le plus original qui puisse être. Ainsi en va-t-il par exemple avec les multiples interventions de la foudre qu'on rencontre chez lui, notamment à la fin de *Une ville flottante*, avec cette conséquence naturelle et inattendue des lois astronomiques qui assure le triomphe *in extremis* de Phileas Fogg et que Poe avait vue, mais sans en

(1) *Voyage à travers le monde vernien* (Ed. La Boëtie, 1951).

tirer de développements, avec le point d'acoustique qui dans leur prison, révèle à Mathias Sandorf et à ses deux amis l'identité et les mobiles de leurs dénonciateurs. Ce sont de véritables effets d'art qui s'obtiennent parfois de la sorte : la bienheureuse surprise dans *Michel Strogoff* quand on découvre que, grâce à ses pleurs inconscients et au principe de caléfaction, le héros n'a pas été aveuglé; l'idylle du *Rayon vert* née d'une légende qui repose elle-même sur une observation optique très réelle; la symphonie de couleurs offerte par la faune ailée de l'Amazonie dans *La Jangada;* et dans le même ouvrage, l'effrayante remontée d'un cadavre du fond de l'eau, consécutive aux vibrations causées par un coup de canon. *A fortiori,* les instruments scientifiques, les machines deviennent proprement des personnages des *Voyages extraordinaires.* Thermomètres, baromètres, manomètres, télégraphes, appareils photographiques, télescopes, sextants sont les génies de ces *Mille et une nuits* d'Occident moderne. A l'instar de la locomotive de Jacques Lantier, « Steam-House » et l'obus monté par Michel Ardan et ses compagnons, le ballon « Victoria » et les yachts perfectionnés de lord Glenarvan, du Dr Antekirtt, de Ker Karraje acquièrent une manière d'existence autonome. Mais tandis que la « Lison » a des allures d'animal aimé, de bête d'apocalypse apprivoisée, ceux-là connaissent plutôt la « vie » d'univers en miniature. La singulière poésie qui en résulte n'est d'ailleurs pas entamée par le fait que les « nouveautés » ont vieilli, que les « anticipations » sont plus ou moins réalisées : pour nous, l'existence d'auto-chenilles et de chars d'assaut ne fait rien perdre de son attrait à « La Maison à Vapeur » (les jeunes lecteurs qu'elle enthousiasma à sa publication connaissaient d'ailleurs les trains et les steamers); et les descriptions du « Nautilus », de « l'Albatros », du grand cerf-volant monté de *Deux Ans de Vacances,* de Standard-Island sont émouvantes à la façon des croquis techniques du Vinci et plus parlantes que la vue d'un film documentaire d'océanographie, celle d'un torpilleur ou d'un avion de transport dernier modèle. D'une telle constatation, M. André Thérive conclut avec désinvolture qu'il n'y a pas réellement de poésie de la science (1). Mais ceci est une autre histoire...

On dira peut-être que ces qualités, notoirement absentes chez presque tous les imitateurs de Verne, sont gâtées chez lui par les faiblesses de la forme. Mais ce reproche est en bonne partie gratuit. Nous ne disconvenons point qu'il se trouve dans l'énorme production vernienne des passages — sinon des œuvres entières — dont le style laisse à désirer et que M. d'Ocagne force quelque peu la note en rapprochant ce style de celui de Stendhal. Il est certain qu'à la longue Verne s'est relâché, s'est parfois laissé aller (ou contraint ?) à écrire sur le mode « scolaire et populaire ». Mais en général, il use d'une langue alerte et précise, à la fois sobre et savante, où chaque terme dit bien ce qu'il veut dire, et qui sait être spirituelle ou bouleversante. Et si l'on peut relever çà et là des banalités verbeuses, des redites, voire des incorrections, il faudrait peut-être se souvenir que de telles scories se rencontrent, non seulement chez un Alexandre Dumas et un Gaboriau, mais aussi chez un Victor Hugo.

Autrement grave est le reproche d'irréalisme psychologique et d'enfantillage dans la pensée. Si le monde physique et ses superstructures sont toujours si originalement vrais chez Jules Verne, le monde moral y est inexistant ou en tout cas extrêmement conventionnel. Des portraits comme ceux de Phileas Fogg, du Capitaine Nemo, de Mrs Branican empêchent d'affirmer équitablement qu'il manque de toute psychologie, mais alors sa psychologie vise au pittoresque moralisant et non au réalisme. Y a-t-il là une inaptitude de fait ? Nous ne le croyons pas; et nous devons songer plutôt que Verne fut amené à écrire exclusivement pour un public juvénile. Ainsi s'explique que, dans son œuvre, on ne trouve pas de préoccupations sexuelles ou seulement d'analyses amoureuses, en dehors de chastes intrigues matrimoniales qui n'ont d'ailleurs pas souvent la vedette. De même, si les pires formes du mal s'y manifestent, c'est toujours pour être finalement punies et anéanties. De cette nécessité éducative et de ses conséquences romanesques, doit-on conclure à un simplisme foncier ? Des œuvres comme *Maître Zacharius, Le Chancellor, L'Eternel Adam* et même *Le docteur Ox* nous semblent constituer des preuves du contraire. En particulier, rien n'est faux comme de traiter Jules Verne en scientiste forcené, en zélateur naïf et exclusif du machinisme et du déplacement cosmopolite, exclusivement sensible au beau côté des conquêtes de l'Intelligence et de leurs résultats pratiques. Jamais il n'a considéré que la science des hommes pouvait tout, était tout par elle-même; et au fond ce prétendu imaginatif effrénément optimiste apparaît quelquefois bien timide, lorsqu'on y regarde de près (2). Toujours il a raillé le pédan-

(1) Dans *L'Avenir de la Science,* recueil dirigé par Daniel Rops et édité chez Plon.

(2) Par exemple, Verne ne semble pas avoir cru réellement à la possibilité d'un voyage dans la lune ou les planètes; il place au XXIXe siècle la réalisation de la télévision et de l'énergie industrielle tirée des mers, et il ne témoigne que d'une médiocre faveur pour le transformisme.

tisme (et, sans être antipathique, l'astronome Rosette de *Hector Servadac* est caractéristique à ce point de vue); toujours il a condamné les expériences redoutables pour l'humanité (*Sens dessus-dessous*) ou simplement abusives (*Le docteur Ox*). On a même estimé qu'il se décelait dans son œuvre deux phases distinctes qui correspondent au triomphe et au déclin du scientisme humanitaire. Depuis ses débuts proprement dits (à situer en gros vers 1860) jusqu'à 1886, date de publication de *Robur-le-Conquérant* qui serait déjà une « œuvre frontière », Verne aurait cru au Progrès sous toutes ses formes se serait enthousiasmé pour les réussites scientifiques et surtout industrielles. Et puis viendrait la période de désenchantement : rares sont alors les romans véritablement inspirés par la science ou par la technique et, quand la chose se présente, c'est sous un aspect décourageant ou effrayant; l'homme de science, et en particulier l'ingénieur, cesse d'être proposé en modèle comme il l'était dans *Cinq semaines en ballon, Vingt mille lieues sous les mers, L'Ile mystérieuse, La Maison à vapeur, Les Indes noires*. Typiques sont, de ce point de vue, les transformations subies par le président Barbicane et le capitaine Nicholl du *Voyage à la lune* de 1865-69 à *Sens dessus-dessous* (1889) et par Robur le Conquérant du livre portant son nom (1886) à *Maître du monde* (1904). Et l'aboutissement de cette évolution, ce serait *L'Eternel Adam*, nouvelle posthume où Verne entraîne le lecteur vers des cimes sombrement philosophiques qu'on n'a guère accoutumé de fréquenter avec lui : le thème de cette anticipation est en effet celui du vain et perpétuel recommencement des choses.

A notre sens, c'est là une interprétation abusive, à la fois trop et insuffisamment simple. Dès 1854, Jules Verne (qui se montra toute sa vie très attaché à la religion, en dépit de son libéralisme volontiers sceptique) prétendait mettre en garde, dans *Maître Zacharius*, contre les ambitions surhumaines de la science. En 1863, tout en manifestant son admiration pour l'art de Poe, il l'accusait de matérialisme... En 1879, ses *Cinq cents millions de la Bégum* faisaient apparaître de menaçantes conséquences de la technique prochaine. Unissant constamment les soucis de fraîcheur et d'intimité à ceux de confort, d'hygiène et de sécurité, la cité du docteur Sarrazin, décrite dans ce livre, de même que la cité du comte Sandorf-Antekirtt, répond beaucoup plus à ses propres goûts urbanistes que la Babel du XXIX^e^ siècle figurée dans *Hier et Demain* (*Journée d'un journaliste en 2890*), où sont si bien annoncés les gratte-ciels américains, et que son évocation d'Amiens en l'an 2000. D'autre part, l'optimisme, l'amour de la science et de la liberté ne font pas défaut dans *Deux ans de vacances* paru en 1888, *Seconde patrie* paru en 1900, *Un drame en Livonie* paru en 1904, *L'Invasion de la mer* paru en 1905. Il est donc historiquement faux de dire qu'après 1886 le genre de Jules Verne « tourne au noir » et que le prêcheur de progrès matériel et moral est radicalement revenu de ses « illusions ». Sans doute, les œuvres écrites après cette date se sont-elles ressenties pour la plupart de l'ébranlement causé en lui par l'attentat qui le contraignit à abandonner le yachting et des tendances pessimistes de son fils qui a, sinon inspiré les livres de cette période, à tout le moins terminé ceux qui parurent après la mort du Vieux Conteur. Mais on n'a pas le droit d'arguer de certaines pages de vieillesse (seraient-elles toutes aussi remarquables que *L'Eternel Adam*) pour contester le rationalisme foncier de Verne et son persistant espoir en l'humanité; on n'a pas le droit de le traiter en penseur hautement désabusé après l'avoir traité en laudateur enfantin de la civilisation. La vérité, c'est que l'intérêt de Jules Verne pour les possibilités humaines et spécialement pour le progrès mécanique n'allait pas sans réserves; c'est que jamais il ne partagea certaine euphorie utilitariste présente chez tant d'écrivains, d'hommes politiques et d'hommes de science du XIX^e^ siècle; c'est qu'il pressentit les voies, autant mauvaises que bonnes, où la science pouvait s'engager ou plutôt être engagée. Surtout, il a toujours craint de la voir exploiter au détriment de la liberté, de la justice et de la paix, en particulier de voir quelque puissante invention tomber aux mains d'un bandit, d'un dément, d'un aspirant à la tyrannie (à ses yeux, il semble que les trois se confondent comme c'est le cas avec Herr Schultze dans *Les cinq cent millions...*, avec Robur seconde manière, avec Thomas Roch et Ker Karraje dans *Face au drapeau*, avec Harry Killer dans *La mission Barsac*). Verne, qui connaissait bien les milieux d'affaires du XIX^e^ siècle pour leur avoir appartenu dans sa jeunesse, a toujours éprouvé plus ou moins clairement une méfiance d'abord amusée, puis réprobatrice pour l'industrialisme omnipotent et mercantile. Et il est à la fois stupéfiant et logique de le voir glisser de sa description somme toute réaliste à une vision de Cités de la Terreur, où une autorité suprême pourvue d'incomparables moyens techniques dispose totalement des existences physiques et annihile les existences morales.

Au passage, on voudra bien noter que Jules Verne ne réussit pas seulement comme peintre exotique et cosmique et qu'il y a chez lui un peintre social. Notamment, ce monde des affaires transformé par le machinisme est puissamment présent dans son œuvre. Et certaines pages de *Une ville flottante*, de *Sens dessus-dessous*, de *Hier et Demain*, etc. contiennent sans doute — sous

une apparence de satire facile — plus de force et de réalité divinatoires qu'on n'en trouve chez Dumas fils et Emile Augier, sinon même chez Balzac et Zola, lorsqu'ils traitent de la Question d'argent. De même, le monde du boulevard parisien a imprégné l'auteur des *Voyages extraordinaires* au point que Claudius Bombarnac en porte l'esprit en plein cœur de l'Asie, Michel Ardan et le capitaine Servadac au cœur des espaces interplanétaires. De même encore, l'étonnant climat de la guerre de Sécession a été rendu par la première partie de *l'Ile mystérieuse* et surtout par *Nord contre Sud* plus « idéalement », mais non moins intensément que par *Autant en emporte le vent*, quelque trois quarts de siècle avant ce fameux roman américain. Tout cet attrait, si vif aujourd'hui dans les classes les plus diverses, pour ce qu'on nomme « Western » et « Suspense » et aussi pour ces récits vécus de chasseurs de fauves ou d'espions, de constructeurs de lignes et de barrages, de scaphandriers, d'alpinistes n'existe-t-il pas en puissance chez Verne ? Verne, homme de Rêve autant qu'homme d'Action, chantre des chimères possibles et des réalités en gestation, qui au XIX^e^ siècle fut le grand annonciateur du XX^e^ par l'espérance et par la crainte...

L'éminent physiologiste et essayiste Charles Richet (apôtre de l'aviation et de la métapsychique), le technicien naval Simon Lake, Louis Lumière, co-inventeur du cinéma, les explorateurs Charcot et Alain Gerbault, le spéléologue Casteret ont dit ce qu'ils devaient à Jules Verne; et il est vraisemblable que ce ne sont point là les seules vocations fécondes d'ingénieurs, de marins, de naturalistes, d'ethnologues, de globe-trotters qu'il ait suscitées. Nous ne pouvons croire en effet qu'il y ait exclusivement du verbalisme dans le fait qu'on évoque si couramment le Capitaine Nemo et le professeur Arronax à propos des savants exploits du Bathyscaphe ou des chasses sous-aquatiques, Barbicane, Ardan et Nicholl à propos des tentatives astronautiques, Hatteras et les héros du *Pays des fourrures* à propos de Wegener ou de la « colonisation » du pôle, le Thomas Roch de *Face au drapeau* à propos des explosifs dits atomiques. Bien qu'il n'ait pas apporté de suggestions techniques directement utilisables, bien qu'il n'ait même pas toujours vu juste dans ses hypothèses cosmo-géographiques, Jules Verne a été et demeure ainsi créditeur de la science la plus sérieuse.

Mais si, en gros, il est possible de se représenter cette dette et si en somme nul ne la conteste, il n'en va pas de même pour celle qu'a pu contracter la littérature actuelle. Car Jules Verne ne nous paraît pas seulement avoir influencé des conteurs d'aventures pour enfants et pour amateurs de feuilletons. Dans cette voie, les continuateurs ne lui ont certes pas manqué, mais malgré les mérites que peuvent présenter un André Laurie, un Lermina, un Larigaudie et même un Paul d'Ivoi ou un Danrit, il est à constater que nul d'entre eux ne l'a surpassé à ce jour. C'est que l'influence « vernienne » est à chercher surtout sur un autre plan. Il faut la chercher, conjointement à celle de La Landelle et des Corbière, chez les grands écrivains maritimes de nos jours et chez tous les poètes du Voyage : au fond, un Claude Farrère, un Jean d'Esme, un Ed. Peisson (1) se situent plus près de lui que de Chateaubriand, sinon de Loti; et ne doit-on pas voir dans *Suzanne et le Pacifique* une sorte *d'Ile mystérieuse* ou *d'Ecole des Robinsons* à l'usage des adultes raffinés ?... Cette influence, il faut la chercher aussi, conjointement à celle de Zola, dans les romans de l'industrialisme, que leurs auteurs s'appellent Paul Adam, Pierre Hamp, Jules Romains. Quant à la Science-Fiction qui, bon gré mal gré, prend en ce moment une place caractéristique dans le mouvement des lettres, ses zélateurs se chargent parfois de rappeler que le principal promoteur du genre a été Jules Verne, encore qu'à tout prendre la proportion de véritables Science-Fictions avant l'heure soit assez minime par rapport à la totalité des *Voyages extraordinaires*. Certaines de ces productions constituent de purs défis à l'Art comme aux réalités scientifiques et au sens critique le moins exigeant, et l'on peut regretter pour Verne de le voir présenté comme leur « patron »; mais quel maître a toujours les disciples qu'il mérite ?... Au reste, la présente floraison d'œuvres anglo-saxonnes d'Anticipation ne devrait pas faire oublier les hautes contributions à ce genre signées de J.-H. Rosny, de Maurice Renard, de Théo Varlet, de Noëlle Roger, d'André Maurois. Sans doute objectera-t-on que les œuvres de tels auteurs, de même que *Les demi-dieux*, *Rien qu'un surhomme*, *L'Œil géant*, etc., relèvent de l'influence de Wells ou de Huxley; mais alors il resterait à voir si à leur tour ces derniers ne doivent pas au moins autant à Verne qu'à Swift et Poe, à Stevenson et Villiers de l'Isle-Adam.

On pourra dire encore que Verne sort écrasé de semblables rapprochements. D'abord parce que cet esprit pieux (et ce n'est pas là son trait le moins curieux) a toujours expliqué les choses — et toujours sur un mode positiviste —, a toujours résolu rationnellement les énigmes qu'il

(1) Ce n'est pas diminuer le mérite du *Voyage d'Edgar* que de signaler sa parenté avec *Les enfants du Capitaine Grant*.

posait et, après *Maître Zacharius*, n'a accordé dans son œuvre aucune place au vrai fantastique, sinon pour le démonter « mécaniquement ». Lourde hypothèque, vice rédhibitoire au regard des esthétiques du jour si volontiers placées sous le signe de l'insoluble, de l'intangible ! Pour nous, il nous paraît qu'il y a bien autant de mérite — de mérite d'art — à susciter du Merveilleux à partir de phénomènes naturels et de possibilités techniques qu'à le demander essentiellement à des effets mystiques, à un hermétisme qui se veut métaphysique et se contente souvent d'être illogique. Il est d'ailleurs significatif, malgré la part de gageure et de provocation que peut comporter une telle position, que les Surréalistes aient voué un si dévotieux intérêt à Verne dont *a priori* on s'attendrait à les voir si éloignés.

Oh ! la passionnante enquête à ouvrir — puisque 1955 marquera le cinquantenaire de la mort du Vieux Conteur — dans les milieux de littérature, de presse, de cinéma, de marine, d'aviation et même de science sur la question : « Que croyez-vous devoir à Jules Verne ? »

Jean-Jacques BRIDENNE.

État présent des études sur Apollinaire

On distinguera aisément trois périodes dans la littérature « apollinarienne ». La première, qui suit immédiatement la mort du poète, est encore toute pleine de sa mémoire. On évoque l'ami disparu, avec André Rouveyre (*Au Bras de Guillaume Apollinaire, Mercure de France* du 1er septembre 1920) ou André Billy (*Apollinaire vivant*, édit. de la Sirène, 1923) ; on se querelle autour de son œuvre, les uns maudissant l' « esprit nouveau » qui tua le charmant poète qu'il était, les autres, tels les auteurs des numéros spéciaux d'*Images de Paris* (1924) ou Philippe Soupault dans *Guillaume Apollinaire ou les Reflets de l'Incendie* (Cahiers du Sud, 1926) exaltant le hardi novateur, le prospecteur de terres inconnues. Mais tous s'accordent à le dépeindre comme un personnage étrange, souvent impénétrable.

Le *Guillaume Apollinaire* de Fabureau (Nouvelle Revue Critique, 1932) ouvre la seconde période. Sans doute ce critique accepte-t-il trop facilement tout ce qui a été écrit avant lui — certaines pages du livre sont de simples transcriptions d'*Anecdotiques* — sans doute aussi ses analyses sont-elles superficielles, souvent réduites à des rapprochements (Villon, Verlaine) ou à des formules (fantaisie, cubisme). Mais cet ouvrage est le premier — il sera le seul pendant dix ans — à tenter de faire un portrait de l'homme et une étude de l'œuvre. Si on le compare à celui que publièrent en 1943 Aegerther et Labracherie (Julliard) sur des bases analogues, on mesurera les progrès accomplis : E. R. Wolf avait démontré la réalité du voyage en Allemagne (*Apollinaire und das Rheinland*, Dortmund-Husen, 1937) (1) ; Christian Fettweis avait révélé dans *Apollinaire en Ardenne* (Bruxelles, 1934) les circonstances du séjour à Stavelot en 1899 ; surtout, André Rouveyre avait commencé dans la *Nouvelle Revue Française* la publication des études qui seront réunies en un volume en 1945 (*Apollinaire*, Gallimard).

En 1945 commence une nouvelle phase, plus féconde encore en découvertes. Louise Faure-Favier donne ses intéressants *Souvenirs sur Guillaume Apollinaire* (Grasset, 1945). Robert Goffin apporte aux travaux de Wolf et de Fettweis d'utiles compléments et retrouve avec une heureuse perspicacité Annie Playden, l'inspiratrice de la *Chanson du Mal-Aimé* et de tant d'autres poèmes (*Entrer en Poésie*, Gand, 1948). On publie des inédits : *Ombre de mon Amour* (Pierre Cailler, 1947), *Lettres à sa Marraine* (Gallimard, 1951)... La seule année 1952 a vu paraître trois volumes d'inédits (*Tendre comme le Souvenir, Le Guetteur Mélancolique, Casanova*, tous trois chez Gallimard), un numéro spécial de *La Table Ronde* (septembre), deux études substantielles, l'une de Jeanine Moulin, *Guillaume Apollinaire, Textes inédits* (Droz-Giard), l'autre où Marcel Adéma nous a donné le fruit

(1) Thèse de doctorat (Université de Bonn).

de ses longues recherches, *Guillaume Apollinaire le Mal-Aimé* (Plon) (2). L'abondance et l'importance de ces publications nous incitent à faire le point sur l'état de nos connaissances. On verra que, s'il est peu d'auteurs contemporains qui suscitent autant d'intérêt, bien des mystères sont encore à résoudre.

BIOGRAPHIE

Léautaud écrivait en 1927 dans le *Mercure de France* (1er juillet) : « une biographie exacte et complète d'Apollinaire serait difficile à écrire (...) il serait imprudent de considérer comme réels tous les voyages que, dans certains de ses contes, il prétendait avoir faits » (3). C'était là une opinion courante parmi les amis du poète, portés à mettre sur le compte de l'imagination les rares confidences qu'il leur avait faites. Or, dans la mesure où, depuis vingt ans, nous connaissons mieux sa vie, non seulement nous voyons se dissiper l'atmosphère de légende qui l'entourait, mais nous apprenons aussi à lire dans presque toutes ses œuvres la trace de souvenirs précis.

Grâce à Vittorio Orazi (*Apollinaire Romano*, Milan, 1944) et surtout à Marcel Adéma (op. cit.), nous savons que son père n'était ni un ami de sa mère, Jules Weil, ni un prélat, romain ou monégasque (on lira à ce propos, dans R.-G. Cadou, *Testament d'Apollinaire*, Debresse, 1945, pp. 14-15, le récit d'un savoureux incident qui mit aux prises Max Jacob et André Rouveyre), mais un Italien, Francesco Flugi d'Aspermont. On lira également l'article de Mlle Droz (*Revue de Suisse*, 30 avril 1952) sur les origines suisses des Flugi d'Aspermont et l'hérédité paternelle du poète. Sa jeunesse, ses premières ambitions littéraires sont connues. Si l'on ignore tout d'un mystérieux séjour à Lyon en 1899 ou en 1900, dont plusieurs de ses œuvres font état, en revanche Fettweis et Goffin ont étudié l'épisode ardennais et ses incidences sur l'œuvre, Wolf et Goffin, auxquels il convient d'associer L. C. Breunig (*Apollinaire et Annie Playden*, *Mercure de France*, avril 1952), ses voyages en Allemagne et en Angleterre, ainsi que sa vie sentimentale, de 1901 à 1904.

De 1903 à 1914, il vit à Paris et fréquente les milieux artistiques et littéraires les plus variés. On le voit aux soirées de *La Plume*, au *Mercure* (4), à Montmartre chez les peintres, plus tard à *La Phalange*, où il rencontre Royère et Valéry Larbaud, aux réunions des *Argonautes* comme aux réceptions élégantes du *Parthénon*, enfin à partir de 1910 dans tous les groupes d'avant-garde. Mais si les anecdotes ne manquent pas — sur Jarry, la rue Ravignan, le douanier Rousseau, etc., etc... — aussi bien sous sa plume que chez tous les mémorialistes de la « belle époque », cet aspect de son existence reste obscur, et le demeurera tant que nous n'aurons pas sur la société littéraire de l'avant-guerre un grand ouvrage de synthèse. Aussi vague est sa vie personnelle et sentimentale. Si Adéma nous a appris qui étaient Linda et Yvonne, dont les prénoms apparaissent dans certains poèmes d'*Il y a*, si quelques confidences laissent deviner des aventures passagères (*La Table Ronde*, septembre 1952 : Alice Halicka, pp. 92-93; baron Mollet, p. 100) ce ne sont là que de brèves indications. Et l'on comprendra les raisons pour lesquelles peu de témoignages ont encore été donnés sur ses relations avec Marie Laurencin (voir les notes de Louise Faure-Favier, op. cit., ch. III à VI). Mais il est étonnant que la grave crise morale et artistique dont *Le Brasier* et *Les Fiançailles* sont un écho n'ait jamais retenu sérieusement l'attention des commentateurs. Rappelons enfin pour mémoire l'affaire bien connue du vol de la Joconde.

En 1914, Apollinaire s'engage et, grâce aux nombreuses lettres, en vers ou en prose, qui ont été publiées, nous pouvons suivre, presque jour à jour, sa carrière de soldat et son évolution sentimentale. Mais lorsque, après sa blessure, il reprend en 1916 sa place dans le monde des lettres, nous en sommes à nouveau réduits aux anecdotes difficilement contrôlables. Paradoxalement, ont été le mieux fouillées les périodes de sa vie qui paraissaient les plus mystérieuses; mais ce que nous connaissons le moins bien est cette existence parisienne — pourtant si proche de nous (5).

---

(2) Pour ces deux ouvrages, voir nos comptes rendus, *Revue des Sciences Humaines*, avril-juin 1952 et avril-juin 1953.

(3) Ces formules se retrouvent dans la notice de *Poètes d'Aujourd'hui*.

(4) Il fréquenta le *Mercure* plus tôt qu'on ne le dit généralement, si l'on en croit une photographie publiée en 1905 dans la *Revue Illustrée*, sous le titre *Une réunion d'écrivains au Mercure de France*, sur laquelle il figure entre Salmon et Ch. H. Hirsch.

(5) Toutes les fois que nous n'avons pas donné de référence, voir le livre de Marcel Adéma, véritable somme de nos connaissances.

PERSONNALITÉ

Ses contemporains ont souvent vu en lui un curieux homme, aimable fantaisiste qui s'amusait le premier aux jeux qu'il inventait, capable d'amitié sincère, à la fois enchanteur et enfantin, un caractère secret et contradictoire. Pour qui s'efforce aujourd'hui de l'expliquer, les difficultés semblent insurmontables. Le dit-on mystificateur ? Il proteste lui-même (lettre à Henri Martineau. *Le Divan*, mars 1938), et ses lettres d'amoureux, sa conduite de soldat confirment son propos. Débordant de gaieté ? Mais on ne peut oublier la mélancolie poignante de tant de poèmes. Délicat et tendre ? Des témoignages récents le montrent brutal, cruel, inquiétant (Wolf, Breunig, op. cit.). La critique ne saurait plus se contenter des approximations (il est, disait Henri Hertz dans le numéro spécial de *L'Esprit Nouveau* publié en 1924, « singulier pluriel »...) ni des considérations sur « le véritable Apollinaire », si fréquentes entre 1920 et 1925. Nous devons à André Rouveyre la première tentative d'analyse cohérente. Le génie d'Apollinaire réside pour lui dans un remarquable équilibre entre l'intelligence et le don d'émotion : « l'opposition, a priori, entre les deux tendances importantes de sa nature : une propulsion imaginative illimitée, aérienne, comme éperdue. mais aussi une tranquille maîtrise de soi, souple, recouverte et patiente, tout cela fit de lui, qui sut se laisser avancer en se rendant compte, modérer son génie sans l'opprimer, mais en y consumant sa vie et sa pensée, un étrange héros » (*Apollinaire*, Gallimard, 1945, pp. 254-255). Aussi. « Apollinaire, c'est la tragédie d'un esprit conscient de son audace et de son incendie, qui côtoie volontairement les confins spirituels, et cela de la même manière, que l'on a déjà tant dit, où le sublime, à son plus pressant, côtoie l'abîme. Apollinaire, qui possédait un bon sens, une assiette de l'esprit remarquables, connaissait très bien, ne pouvait pas ne pas connaître son propre jeu. avec ses gains et ses risques virtuels. De là cette émotion interne et cette palpitation affleurante à la pulpe de ses poèmes, et qui en déterminent le rythme à ses mouvements profonds et le frémissement lumineux lorsqu'ils prennent corps et s'élèvent. De là l'expression de cette angoisse apportée parfois au poète par son lyrisme culbuté et retombé tout meurtri aux racines même de son inspiration, et où il ne fait alors plus qu'un avec sa lucide raison » (pp. 99-100). Mieux que tout résumé, ces longues citations montrent l'intérêt, mais aussi les dangers de cette étude souvent perspicace, raffinée et excessive, dont le grand mérite est d'avoir vu dans l'amant, le soldat, le poète un seul et même homme. Marcel Adéma croit « que le comportement d'Apollinaire fut beaucoup plus simple que ne le dit M. Rouveyre » (op. cit. p. 190) ; mais n'est-ce pas éluder le problème que d'écrire comme il le fait : « Je ne sais si un critique pourra un jour définir s'il fut gai ou triste, sérieux ou mystificateur, vertueux ou libertin, croyant ou athée, bourgeois ou révolutionnaire, car il fut tout cela à la fois. Les jugements et les épithètes ne s'appliquent pas à lui dans notre mesure commune » (p. 259). Un thème constant apparaît pourtant dans son livre, celui du « mal-aimé » cachant sous les vantardises ou les blagues un cœur meurtri. Mais on ne saurait évidemment, et Marcel Adéma, d'ailleurs, ne le tente pas, le réduire — à supposer qu'il fût clairement établi — à ce seul caractère. D'autres commentateurs ont mis l'accent sur sa vitalité débordante : Jeanine Moulin parle de sa mélancolie « d'autant plus prenante qu'elle ne provient pas d'une lassitude ou d'un dégoût de l'existence mais d'un excès de vitalité » (op. cit. p. 146), R.-G. Cadou voit en lui le poète de l'amour, c'est-à-dire de la vie, Aegerther et Labracherie écrivent que l' « amour de la vie pour elle-même (...) lui a donné le frisson divin qui crée les vrais poètes » (op. cit. p. 264). Il est regrettable que les uns et les autres en soient restés à de simples formules ou à de trop brèves analyses. Car ces suggestions méritent un examen attentif et permettront peut-être de mieux cerner la secrète personnalité de celui qui s'était lui-même appelé « le brigadier masqué ».

ÉDITIONS — INÉDITS

Tout porte à croire qu'il faudra attendre longtemps encore une édition sérieuse des œuvres complètes d'Apollinaire, que justifieraient pourtant l'abondance des inédits déjà publiés aussi bien que celle des textes oubliés et récemment exhumés, ou les défauts des éditions dont nous disposons.

Depuis 1945 ont paru, à un prix abordable, des ouvrages rares (*Les Mamelles de Tirésias*), épuisés (*Les Peintres Cubistes*) ou publiés seulement en revue (*Couleur du Temps*). Mais nous

manquons toujours d'une édition courante de *L'Enchanteur Pourrissant*, du *Bestiaire* et de *Vitam Impendere Amori* (6).

Les textes actuels ne présentent aucune sûreté : les chroniques réunies dans *Anecdotiques* (Stock, 1926), ont été amputées, comme le prouve une simple confrontation avec la forme originale sous laquelle elles parurent dans le *Mercure de France;* nous avons de *La Femme Assise* deux versions, une note indiquant au début de la seconde édition qu'elle est « celle qui eût été le plus conforme aux vœux de Guillaume Apollinaire »; *Alcools* contient de nombreuses coquilles.

Les inédits n'ont pas été mieux traités. On constate des différences parfois importantes entre certains poèmes d'*Ombre de mon Amour* et les fragments qu'en avait donnés Rouveyre dans son livre; or la comparaison entre les poèmes LV ou LVIII du recueil et les manuscrits reproduits dans les dernières pages nous en dit assez sur le soin qui présida à cette publication et nous incite à suivre de préférence Rouveyre. Dans *Le Guetteur Mélancolique*, les éditeurs ont rassemblé poèmes déjà publiés dans des revues, inédits et, probablement, brouillons. Ce livre disparate, sans notes, sans l'ombre d'un apparat critique, sera néanmoins utile à l'étude de la genèse de certaines œuvres si on sait l'utiliser avec prudence. Enfin, les inédits, particulièrement les brouillons (7), groupés par Jeanine Moulin à la fin de son volume nous combleraient, si la transcription en avait été plus rigoureuse. Nous ne dirons rien de *Casanova*, ni de *Que Faire* (Nouvelle édition, 1950), dont l'intérêt est secondaire.

Les éditions de lettres semblent plus sérieuses. On remarquera pourtant des variantes de dates et de textes entre les extraits des lettres à Madeleine cités par Rouveyre et les passages correspondants de *Tendre comme le Souvenir*, variantes qui ne sont pas toujours négligeables. Mentionnons enfin les importantes lettres à James Onimus, qu'on lira dans les *Lettres Françaises* des 13 et 20 décembre 1951.

Les tâches qui attendent ici l'érudit et le critique sont nombreuses. Tout d'abord, la prospection des papiers inédits se poursuivra sans doute (8). Ensuite, on découvrira encore des proses et des vers enfouis dans des revues oubliées : l'excellente bibliographie que Marcel Adéma a donnée à la fin de son livre connaîtra certainement plus d'une augmentation à ce chapitre. Enfin, il faut souhaiter que les grandes œuvres fassent l'objet d'études systématiques qui permettront non seulement l'établissement d'un texte sûr, mais l'étude de leur histoire et de leur originalité (9).

GENÈSE DE L'ŒUVRE

Nous avons vu que l'apport le plus grand de la critique contemporaine avait consisté à éclairer la biographie du poète. Par là, elle a pu montrer avec précision le rôle joué par les souvenirs et l'expérience dans l'élaboration de l'œuvre, au détriment de la pure invention : le temps n'est plus où Fabureau, interprétant une phrase ambiguë de Carco, affirmait contre toute vraisemblance que Marie Laurencin était l'inspiratrice de la *Chanson du Mal-Aimé*. Bien que nous ne possédions encore aucune étude d'ensemble sur la question, certaines conclusions générales peuvent être données :

1° Sous leur apparente fantaisie, les contes, *Le Poète Assassiné* contiennent de nombreux souvenirs vécus. On rapprochera ces œuvres des chroniques du *Mercure de France* (*Anecdotiques*) ou du *Flâneur des Deux Rives*, pour constater combien Apollinaire passe facilement de l'un à l'autre genre. L'amalgame est frappant dans *La Femme Assise*, où l'on évolue sans cesse des choses vues à l'invention romanesque. On se demandera si, même dans *L'Enchanteur Pourrissant*, cet élément personnel ne peut être décelé : M^lle^ Droz a par exemple relevé le passage où l'abbé prie dans sa cellule après que Lilith a ululé et croit y voir « le souvenir des criailleries et des lamentations dont M^me^ Kostrowitsky, la réprouvée, importunait le vieux Dom Romarino (N. B. : le frère de Francesco, qui pourvut à l'éducation du jeune Guillaume), quand elle le relançait dans sa pieuse retraite » (op. cit.).

2° *Alcools* est le texte qui a été le mieux étudié, et, dans *Alcools* les poèmes rhénans et ceux

(6) Le texte de *Vitam Impendere Amori* a été publié par Jeanine Moulin dans son *Manuel Poétique d'Apollinaire* (Bruxelles, 1939).

(7) Les manuscrits de neuf poèmes d'*Alcools*, conservés au Fonds Doucet.

(8) Ces papiers sont pour la plupart entre les mains de M^me^ Apollinaire; le fonds Doucet possède quelques beaux manuscrits; d'autres, assez nombreux, sont dispersés dans des collections particulières.

(9) Est-il permis de signaler que nous préparons, en vue du doctorat ès lettres une édition critique d'*Alcools* ?

que lui inspira son amour malheureux pour Annie. On trouvera dans *Publ. of mod. Lang. Assoc.* (décembre 1952) un essai de classement chronologique entrepris par Breunig, qui fournira une utile base de travail, malgré quelques erreurs inévitables.

3° On étudiera la plupart des poèmes de *Calligrammes* à la lumière des correspondances publiées et des variantes données par *Ombre de mon Amour.*

Nous sommes ainsi amenés à réviser les rapports entre l'œuvre et la vie, les conditions mêmes de la création artistique. Mais on commettrait une grave erreur si l'on n'y voyait avec Gide que les « miracles ingénus » d'une nature poétique. La critique interne et l'examen des manuscrits montrent que certains thèmes ont mûri pendant des années avant de trouver leur forme définitive : l'idée des *Mamelles de Tirésias,* pièce achevée en 1917, d'après une farce conçue en 1903, selon l'auteur lui-même, est déjà en puissance dans *L'Enchanteur Pourrissant;* et l'histoire de certains poèmes serait particulièrement révélatrice (10).

ÉVOLUTION ET DOCTRINES

Apollinaire eut moins des idées que l'art de rendre surprenantes et séduisantes ses idées. Aussi ne faut-il pas s'étonner de la fantaisie qui préside à certaines de ses affirmations. C'est ainsi qu'en 1913, il embrigade dans les rangs futuristes Paul Fort, Max Jacob, André Billy, Tristan Derême, Jean Royère, etc. (*L'Anti-Tradition Futuriste*) et qu'ailleurs il fera de Rimbaud et de Mallarmé les ancêtres de Marinetti. Si l'on devait définir une constante dans sa pensée, il faudrait la chercher dans l'idée de « tradition vivante » : elle apparaît dans la conférence faite en 1908 (*La Phalange Nouvelle*) comme dans l'interview donnée en août 1916 à *Sic* ou dans *L'Esprit Nouveau et les Poètes.* Ce novateur n'est pas un destructeur et ne revendique que le droit d'être de son temps et de créer, comme le firent les maîtres du passé, les formes qui conviennent à son temps. L' « esprit nouveau » n'est ainsi pas très éloigné, dans son origine, du « romanticisme » qu'en 1823 défendait Stendhal. Autour de cette idée essentielle, les amitiés, les milieux fréquentés — car il est très influençable — créent d'incessantes variations. Encore adolescent, il fait son apprentissage dans l'admiration des symbolistes, de Stuart-Merrill, Kahn, Maeterlinck et Moréas (celui des *Syrtes* et des *Cantilènes*) plutôt que de Mallarmé. A Paris, on le voit au Collège d'Esthétique, animé par les naturistes, en 1900; il publiera en 1902 dans *Tabarin* une ballade (aujourd'hui perdue) contre les symbolistes, en l'honneur de l'humanisme de Fernand Gregh. En 1904, c'est encore de l'adjectif *naturiste* qu'il se sert pour définir Picasso, et dans une lettre qui semble avoir échappé aux bibliographes (*Les Argonautes,* 1908) il fait l'éloge de Bouhélier et de son école. Mais, depuis 1903, dans le sillage de Jarry, en compagnie de Salmon et de Max Jacob, il se tourne vers une fantaisie élégante que favorisera son passage à *La Phalange.* Après une période assez brève de sympathie pour les poètes de l'Abbaye (11), il applaudira tout à tour au futurisme, au cubisme, à toutes les formes de l'avant-garde. Pendant la guerre enfin, il sera le maître admiré des jeunes de *Nord-Sud* et de *Sic.* A l'égard de toute doctrine neuve et vivante, son premier mouvement est de sympathie; il refuse en revanche de se laisser enfermer dans une formule. Lui reproche-t-on, en 1908, de défendre les symbolistes, il répond par la lettre aux *Argonautes* que nous avons mentionnée. Le dit-on avec trop d'insistance fantaisiste, futuriste, il proteste que le vrai poète n'est d'aucune école (*Soirées de Paris,* 15 juin 1914).

Comment pourrait-il en être autrement ? Son œuvre est la négation des systèmes. A l'époque même de ses recherches les plus audacieuses, il publie des vers d'une pureté classique; et ses poèmes les plus anciens contiennent déjà la promesse, sinon la forme accomplie de ses innovations futures (12). « Je n'ai pas de système poétique, écrivait-il à Yves Blanc, ou plutôt j'en ai plusieurs » (lettre du 28 septembre 1915).

(10) Voir, par exemple, dans *Le Guetteur Mélancolique, La Clef,* dont quelques vers devinrent *L'Adieu,* d'autres *Le Retour,* puis *La Dame.*

(11) C'est du moins, ce qui ressort du compte rendu d'une conférence faite au début de 1910 à la *Coopération des Idées* par Apollinaire (voir *Le Centaure,* mars 1910).

(12) Ainsi s'explique la stupéfaction de certains de ses amis quand, après *Les Mamelles de Tirésias,* il prépare la représentation d'une pièce de facture classique, *Couleur du temps* (voir, pour les détails, Vlaminck, *Portraits avant Décès,* Flammarion, 1943). De même la facilité avec laquelle on a parlé de ses « changements de front » : nous avons étudié cette question dans la *Revue des Sciences Humaines,* octobre-décembre 1950.

PROSODIE

La critique s'est peu intéressée à la question. Tout d'abord les vers réguliers méritent une étude attentive : on n'a encore rien dit de leur structure, de leur histoire (quel progrès, des informes *Dicts d'Amour à Linda*, au *Pont Mirabeau*), de leur musique, de leur apparente désinvolture (si visible dans la *Chanson du Mal-Aimé*). Citons seulement l'article de M. Mario Roques, *Guillaume Apollinaire et les vieilles chansons* (dans *Etudes de Littérature Française*, Droz-Giard, 1949). En second lieu, le vers de *Zone* soulève de curieux problèmes. On est tenté d'y voir les influences conjuguées de Whitman, de Valéry Larbaud, de Cendrars; mais Apollinaire l'emploie dans *La Synagogue* dès 1901, bien avant de connaître ces poètes. On constate d'autre part que, dans deux cas au moins, il est arrivé à cette forme de vers par le truchement de la prose : *La Maison des Morts* a été publié en prose, avant d'être découpé en lignes irrégulières et de trouver sa place dans *Alcools*, *Un Fantôme de Nuées* est un conte qui se transforme peu à peu en vision poétique. Tout se passe comme si Apollinaire avait cherché un mode d'expression intermédiaire entre la prose et la poésie traditionnelle (13). On traite enfin trop légèrement ses recherches formelles (calligrammes, simultanéités, etc.) qu'il ne s'agit plus de défendre ou de condamner, mais d'examiner.

On a beaucoup parlé de la suppression de la ponctuation qu'Apollinaire décida en octobre ou novembre 1912; lui-même a tenté de la justifier après coup dans la lettre à Martineau déjà citée. Il semble qu'on ait exagéré la signification d'un procédé qui étonna les contemporains : ne faut-il pas y voir seulement la conséquence logique d'une indifférence à l'égard de la ponctuation qui apparaît clairement dans les publications antérieures à 1912 ?

ORIGINALITÉ

Elle lui a été souvent contestée. On lui a reproché des imitations et des réminiscences; on a cité Villon, Rimbaud, Baudelaire, Moréas, les romantiques allemands, sans apporter le plus souvent de précision. Il faut faire une exception pour Claude Evrard qui a soutenu devant l'Université de Bruxelles une thèse intitulée *Sources et Renouvellement du Lyrisme d'Apollinaire* et E. R. Wolf qui a donné, avec *Apollinaire und die Lore Ley Brentanos* (*Revue de Littérature Comparée*, octobre-décembre 1951), un exemple de ce qui peut être fait dans ce domaine. On a aussi reproché à notre poète d'assimiler trop facilement les trouvailles de ses amis, de Max Jacob (voir une curieuse lettre de ce dernier dans le *Mercure de France* du 16 juin 1913), de Cendrars (Goffin, op. cit.), de Séché même (François de Roux : *Un livre d'aujourd'hui publié il y a 40 ans*, *Comœdia*, 4 mars 1944). Enfin, on a répété après Duhamel que sa poésie relevait de la « brocante : elle revend, elle ne fabrique pas » (*Mercure de France*, compte rendu d'*Alcools*).

Quelle est la valeur de telles accusations ? Il est incontestable que les réminiscences, les souvenirs livresques (l'origine de son érudition, ses recherches de vocabulaire mériteraient d'être étudiées) ne sont pas rares dans cette poésie. Il est également vrai que la répétition de certains thèmes (l'automne), de certains types d'images (les mains coupées) — sujet, notons-le au passage. digne de retenir l'attention — peut laisser croire à une inspiration vite essoufflée. Mais son originalité est ailleurs. On suivra dans les analyses de Rouveyre et de Jeanine Moulin le déroulement d'une expérience poétique qui trouve partout son bien, à la bibliothèque comme dans la rue, et ne refuse aucune nourriture terrestre : c'est la fusion de ces éléments disparates qui fait le monde d'Apollinaire. Car il y a un monde, comme un ton et une langue, qui lui sont propres. En cela il est original, c'est-à-dire inimitable.

INFLUENCE

On aimerait pouvoir la préciser. Mais le rôle que joua Apollinaire de son vivant est encore mal connu. A lire les comptes rendus auxquels ses livres donnèrent lieu ou les articles d'actualité.

(13) Selon Cocteau (*Comœdia*, 6 novembre 1943, et Adéma, op. cit.), cette forme lui aurait été suggérée par le poème symboliste qu'Anatole France fait composer au disciple de M. Bergeret (*Le Mannequin d'Osier*. ch. IV).

il ne semble pas que son influence ait été grande. S'exerça-t-elle, au moins, dans le petit groupe de ses amis ? Il est difficile de le dire. Notons seulement que vers 1906, c'est Salmon qui est cité le plus souvent, non lui.

A partir de 1916 au contraire, les jeunes écrivains le considèrent comme un maître. On voudrait aujourd'hui que, venu du symbolisme, il ait ouvert la voie au surréalisme. Mais n'est-ce pas un vœu d'historien, plus qu'une réalité ? S'il a inventé le mot *sur-réalisme* (à propos des *Mamelles de Tirésias*), il l'entendait comme « un naturalisme supérieur, plus sensible, plus vivant et plus varié que l'ancien, un surnaturalisme », renouant ainsi avec une tendance qui s'efforce depuis le romantisme de s'exprimer dans notre littérature. D'ailleurs, le groupe surréaliste, s'il lui doit quelques formules (les « mots en liberté », le prophétisme des *Collines*), se défiera d'un homme qui reste à ses yeux un littérateur et un conformiste. La descendance immédiate d'Apollinaire, c'est chez les « fantaisistes » et les « modernistes » de 1920-1925 qu'il faut la chercher : P.-A. Birot, qui fait des calligrammes, ou les rédacteurs de *L'Esprit Nouveau*. Mais on peut dire que ses leçons sont partout : telle image d'Eluard, telle cocasserie verbale de Prévert ou de Queneau, telle inflexion de l'Aragon du *Crève-Cœur* nous font penser irrésistiblement à *Alcools* ou à *Calligrammes*.

Il est enfin trop tôt pour donner la mesure d'une influence hautement proclamée, depuis 1935 environ, par les jeunes poètes.

Apollinaire n'a pas fait école — pas plus que les autres grands poètes du XX^e^ siècle. Mais la trace d'Apollinaire est, depuis sa mort, visible dans notre poésie.

VARIA

Quelques remarques encore :

1° Les opinions esthétiques d'Apollinaire, qui fit plus qu'aucun autre critique d'art pour le cubisme naissant, n'ont jamais été sérieusement étudiées. Elles présentent, dans l'ensemble, les mêmes caractères que ses théories littéraires. Dans *Apollinaire et le Futurisme* (*XX^e^ Siècle*, juin 1952), Severini a montré avec précision les variations du poète à l'égard des peintres de cette école.

2° Apollinaire, on le sait, n'était pas musicien. Georges Auric a publié quelques souvenirs à ce propos dans la *Revue Musicale* (janvier 1952).

3° On a souvent dit qu'Apollinaire avait été un des premiers écrivains à s'intéresser au cinéma. Les *Soirées de Paris* sont sans doute la première revue littéraire qui ait consacré une chronique régulière à l'art du film. Mais que savons-nous de plus ? Rien, ou presque rien. Peut-être ses amis pourront-ils nous renseigner...

APOLLINAIRE ET L'UNIVERSITÉ

Les étrangers s'intéressent depuis longtemps à son œuvre, et nous avons cité au passage quelques-uns des travaux universitaires les plus importants : les thèses de E.-R. Wolf et Claude Evrard ; signalons qu'à l'origine des recherches de Jeanine Moulin se trouve également une étude universitaire.

En France, le mouvement a été moins rapide. Nous connaissons plusieurs diplômes d'études supérieures consacrés à tel ou tel aspect de son œuvre. Des thèses d'Université ont été soutenues. Retenons celle de Margaret Davies, *L'ironie de Guillaume Apollinaire*, pleine de vues pénétrantes (14), et la dissertation de M. Alter, qui découvrit les poèmes publiés en 1914 dans la *Revue Franco-Wallonne*.

Il ne manquait plus à Apollinaire que la consécration qui ferait de lui un auteur « classique » — au sens propre. *Alcools* avait déjà figuré, en 1947-1948, au programme du certificat de philologie française de la Faculté des Lettres de Lille, grâce aux soins de M. René Louis. Nous croyons maintenant savoir que l'an prochain, les étudiants de la Sorbonne candidats au certificat de Littérature Française auront à étudier ce livre, qui aura été la première grande œuvre poétique du XX^e^ siècle inscrite à nos programmes universitaires.

Michel DÉCAUDIN.

(14) Un exemplaire dactylographié est déposé au fonds Doucet.

Plutarque apologiste de Delphes

Plutarque est surtout connu comme l'auteur des *Vies Parallèles* des Grecs et des Romains. « Un héros de Plutarque », « Plutarque a-t-il menti ? », voilà à quoi se réduisent les allusions que l'on fait d'habitude au Chéronéen. On ignore trop souvent que les *Vies* ne sont qu'une partie de son œuvre, la plus lue certainement, mais non pas la plus révélatrice de l'auteur. Plutarque s'est toujours défendu d'être un historien. Il a voulu être un moraliste, un psychologue, un philosophe, et même un professeur de philosophie, — enfin, dans les trente dernières années de sa longue vie, un prêtre et un théologien. C'est ce dernier aspect, le plus curieux et le plus ignoré, de sa riche personnalité que je voudrais rapidement évoquer.

M. Jean Defradas a récemment soutenu en Sorbonne une thèse intitulée : *Les thèmes de la propagande delphique* (1). Il y étudie les origines du sanctuaire de Delphes et l'installation du culte d'Apollon dans la « rocheuse Pythô », puis les légendes dans lesquelles Apollon Pythien et son oracle tiennent un rôle : dispute du trépied prophétique entre ce dieu et Héraclès, aventures de Néoptolème-Pyrrhus, et surtout d'Oreste, enfin l'influence de l'oracle delphique sur la colonisation, sur la législation et sur les idées morales et religieuses de la Grèce. La « sagesse delphique » est caractérisée par les trois maximes : *Rien de trop, Connais-toi toi-même, S'engager porte malheur*, — maximes d'une conduite prudente, sinon timorée. M. Defradas croit à l'existence d'une « doctrine delphique » dont les prêtres d'Apollon Pythien auraient été, sinon peut-être les auteurs, du moins les propagateurs. Il limite son enquête à la période classique, bien que sa thèse complémentaire soit une édition du *Banquet des sept sages* de Plutarque. Or, à l'époque ancienne qui, seule, fait l'objet de son livre, le sacerdoce delphique est pour nous une expression commode, mais vide, sous laquelle nous ne pouvons mettre aucune réalité précise, concrète, puisque nous ne connaissons aucun de ses membres. Mais, dans la suite des temps, après l'ère chrétienne, il est du moins un prêtre d'Apollon Pythien qui nous a laissé de nombreux témoignages de sa ferveur pour son dieu, de son zèle à défendre et à exalter la gloire de l'oracle, de ses réflexions sur la « théologie delphique » (2), et c'est précisément Plutarque. Il nous fait connaître Delphes et son sacerdoce *de l'intérieur*, alors que les notices d'Hérodote et des autres écrivains envisagent Delphes *de l'extérieur* (3). Certes, il serait d'une bien mauvaise méthode d' « extrapoler » et de nous imaginer les prêtres delphiques du VI^e^ et du V^e^ siècles avant J.-C. à la ressemblance de Plutarque, dont la pensée, même religieuse, doit tant à la philosophie de Platon ! Mais l'on admettra tout de même, si l'on considère la force du conservatisme religieux en Grèce comme ailleurs, que l'expérience sacerdotale de Plutarque comporte au moins des analogies avec celle de ses lointains prédécesseurs. Il avait bien conscience, en tout cas, de s'insérer dans une tradition pour la défendre et pour la perpétuer. Il n'y a pas rupture de continuité entre l'*Hymne homérique à Apollon Pythien*, la première en date des œuvres littéraires conservées qui ait été dédiée à la gloire du dieu de Delphes (fin du VII^e^ ou début du VI^e^ siècle avant J.-C.) (4), et les *Dialogues pythiques* de Plutarque, malgré l'importante évolution qui s'est accomplie au cours de ces sept siècles.

* * *

(1) Cet ouvrage n'est encore que dactylographié, mais il sera prochainement imprimé.

(2) C'est dans le dialogue *Sur la disparition des oracles*, chap. 15, en 417 F, que Plutarque parle des « théologiens de Delphes », qui, dit-il, « s'écartent de la vérité lorsqu'ils pensent qu'autrefois le dieu livra bataille à un serpent pour la possession de l'oracle », légende qu'il considère, lui, comme incompatible avec la majesté d'Apollon.

(3) Hérodote, certes, a puisé bien des informations au sanctuaire de Delphes, dont les prêtres ont dû lui raconter à leur manière l'histoire de Crésus : toute cette partie de ses *Histoires* est regardée avec raison par M. Defradas comme « une œuvre d'apologétique delphique ». Cependant Hérodote, à Delphes, n'a fait que passer, et il nous renseigne sur les offrandes qui s'y entassaient et sur les récits que l'on y faisait à propos de ces offrandes.

(4) Voir l'édition des *Hymnes homériques*, due à M. Jean HUMBERT, dans la *Collection des Universités de France* (librairie G. Budé).

Plutarque, né vers l'an 45 de notre ère, fut prêtre d'Apollon Pythien, approximativement dans la période 90-125, donc sous les empereurs Domitien, Nerva, Trajan et Hadrien. L'Hellade est alors soumise à Rome, bien que certaines villes grecques, notamment Delphes et Athènes (5), conservent une certaine autonomie municipale. Elle est gravement dépeuplée : « c'est à peine si le pays tout entier pourrait fournir aujourd'hui trois mille hoplites, ce qui est le contingent envoyé autrefois à Platées par la seule ville de Mégare » (6). La foi religieuse, depuis des siècles, a beaucoup décliné, et la divination, cette partie longtemps la plus vivante de la religion antique, a souffert des progrès du rationalisme et du scepticisme. L'oracle de Delphes n'a cessé de baisser en prestige et en influence; au I^er^ siècle avant J.-C., sa décadence s'est tellement précipitée que l'on a pu craindre de le voir perdre toute clientèle. Cependant, il a survécu, ou il s'est ranimé, et, à l'époque de Plutarque, alors que la plupart des autres oracles grecs se sont tus, la Pythie monte encore sur le trépied et prophétise au nom d'Apollon. Mais ses oracles ne sont plus l'objet d'une

Fig. 1. — Delphes, sanctuaire d'Apollon : le Trésor d'Athènes.

foi et d'une vénération universelles; on en critique la forme et le fond, sous l'influence des sceptiques, et surtout des Epicuriens. D'ailleurs, l'on ne vient plus guère consulter le dieu que sur des questions de peu d'importance, lui qu'autrefois les principaux Etats de la Grèce interrogeaient par l'intermédiaire de leurs délégués avant toute grande entreprise ! C'est Plutarque encore qui nous l'apprend : « Les questions que l'on adresse aujourd'hui à l'oracle portent sur les petites préoccupations de chacun; on lui demande si l'on doit se marier, faire telle traversée, prêter de l'argent, et les consultations les plus importantes des cités ont trait à la récolte, à l'élevage, à la santé. » (7). Une Pythie suffit largement pour cette clientèle réduite, alors que jadis il en fallait deux, et même trois (8).

On aperçoit donc tout de suite que la propagande de Plutarque en faveur de Delphes et de son oracle, par la force des choses, ne pourra être que *défensive*, à la différence de la propagande *conquérante* que M. Defradas entrevoit au VI^e^ siècle avant J.-C. Plutarque maintient une tradition battue en brèche et déclinante, il répond à des objections, il se fait l'avocat de l'oracle contre ses détracteurs. Il n'en est pas moins vrai qu'il nous renseigne abondamment, et de première main, sur le passé comme sur le présent de l'oracle delphique (9).

(5) Voir, dans *l'Information Littéraire* de juillet-octobre 1951, pp. 145-152 : *Athènes au temps de Plutarque.*
(6) Plutarque, *Sur la disparition des oracles,* chap. 8, 414 A.
(7) *Sur les oracles de la Pythie,* 28, 408 C.
(8) *Sur la disparition des oracles,* chap. 8, 414 B.
(9) Voir, de Pierre Amandry, l'article intitulé *Delphes et son oracle* dans *l'Information Littéraire* de janvier-

* * *

Dans la masse des *Œuvres morales* de Plutarque, le dialogue *Sur les délais de la justice divine* est un des ouvrages qui méritent de conserver des lecteurs. Joseph de Maistre, le « théoricien de la Providence », y retrouvait beaucoup des idées qui lui étaient chères; aussi en a-t-il parlé, avec quelque exagération, comme du « chef-d'œuvre de la morale et de la philosophie antique. » Il en a publié, en 1816, une traduction, qui mériterait plutôt le nom d' « adaptation ». M. Georges Méautis, professeur à l'Université de Neuchâtel, en a donné, en 1935, une traduction plus exacte et a publié à son propos une étude intitulée : *L'apologétique de Delphes dans un traité de Plutarque* (10), dont je m'inspirerai dans ce qui suit.

Ce dialogue se passe à Delphes, où Plutarque se représente conversant avec son frère Timon et son beau-frère Patrocléas. A propos du problème du mal et de la Providence, les interlocuteurs y font de nombreuses allusions à Apollon Pythien, seigneur du lieu, et à son oracle, par exemple lorsque Plutarque proclame, à la suite de Socrate dans le *Phédon*, sa foi en l'immortalité de l'âme. Il prend alors à témoin les réponses de l'oracle conseillant d'honorer les âmes de certains défunts par des sacrifices : « Pour moi, dit-il avec force, je n'abandonnerai pas la croyance à la survie de l'âme, à moins que quelqu'un comme Héraclès, n'enlève le trépied de la Pythie et ne détruise l'oracle. Tant que le dieu rend des oracles semblables à ceux qu'il a rendus maintes fois et jusqu'à nos jours, et tels qu'on rapporte qu'il en rendit un à Corax de Naxos, il n'est pas pieux de professer la mort de l'âme. » (11).

Fig. 2. — Coupe de Vulci : Thémis rendant un oracle à Egée.

Ce dialogue, comme plusieurs dialogues de Platon (dont Plutarque s'inspire pour la forme autant que pour le fond, se termine par un mythe, le mythe de Thespésios, et c'est là surtout qu'apparaît « l'apologétique de Delphes ». Thespésios est un débauché et un criminel, à qui les dieux accordent de visiter les demeures mystérieuses de l'au-delà, pour lui montrer la destinée des âmes, les punitions des méchants et les récompenses des bons, afin de l'amener à changer de vie. Au cours de ce voyage merveilleux dans les régions sublunaires, le guide de Thespésios lui fait voir un « grand cratère où se mélangent des courants blanc, pourpre et multicolore, sous la surveillance de trois génies disposés en triangle. Le guide dit à Thespésios que c'était jusque-là qu'Orphée s'était avancé lorsqu'il était venu chercher l'âme de sa femme Eurydice et que, par défaut de mémoire, il avait transmis aux hommes une opinion fausse en affirmant que, pour les dieux, l'oracle d'Apollon et celui de la Nuit étaient communs. Et pourtant Apollon [le dieu du soleil, du jour] n'a rien de commun avec la Nuit. Mais, dit-il, c'est l'oracle de la Lune et celui de la Nuit qui sont communs, car c'est de ce cratère, comme tu le vois, que les Songes, mêlant le trompeur et le bigarré au simple et au vrai, se répandent ensuite parmi les hommes. Quant à l'oracle d'Apollon, continua-t-il, tu ne le vois pas et tu ne peux pas le voir. Car, placé plus haut, il n'a rien de matériel. En même temps, il s'efforçait, en le guidant, de lui montrer la lumière du trépied, appuyée, comme il disait, sur le Parnasse, à travers le sein de Thémis. Mais, bien qu'il s'efforçât de voir, il ne vit rien. » (12).

Voilà un étrange récit qui s'éclaire pourtant, dès que l'on a compris qu'il s'agit d'affirmer la supériorité de la divination apollinienne de Delphes sur toute autre forme de mantique, et

---

février 1951, pp. 18-26, et, du même auteur : *La mantique apollinienne à Delphes* (1950), ainsi que le compte rendu de cet ouvrage, *Revue des études anciennes*, 52, 1950, pp. 306-324.

(10) *Mélanges Octave Navarre* (1935), pp. 305-311.

(11) *Des délais de la Justice divine*, chap. 17, 560 D.

(12) *Ibidem*, chap. 28, 566 B-C.

notamment sur l'oniromancie, qui, aujourd'hui encore, connaît, avec les *Clefs des songes*, un grand succès (13). Un ouvrage intitulé *Descente aux enfers*, qui narrait les aventures d'Orphée à la recherche d'Eurydice, contena.t l'affirmation que l'oracle d'Apollon n'est autre que celui de la Nuit. Or, pour Plutarque, Apollon est, indissolublement, le dieu du soleil, de la lumière et de la lumière intellectuelle, à savoir de la vérité. Il veut donc nous faire entendre qu'Orphée s'est trompé, parce qu'il n'a vu qu'un aspect, et un aspect très inférieur, de la mantique, qu'il a confondu avec la divination apollinienne : la mantique « lunaire » des Sibylles, celle qui s'appuie surtout sur les songes que nous apporte la nuit. Cette mantique est mêlée de vérité et d'erreur, ce que Plutarque symbolise par l'image du grand cratère où se mélangent des courants de couleurs différentes. L'âme de Thespésios, un être coupable et méchant, peut apercevoir ce cratère où s'élabore une mantique « de seconde zone », mais la mantique apollinienne reste pour lui inaccessible, elle est trop haute et trop pure, c'est comme une colonne de lumière éblou.ssante qui sort du dieu suprême et éclaire le trépied; il ne peut en soutenir la vue, elle l'aveugle.

Fig. 3. — Amphore du musée de Naples : illustration d'une scène des *Euménides*, d'Eschyle (à partir de la gauche : une Erinye, la Pythie, Apollon, Oreste, Artémis).

*
* *

Cependant, dans le dialogue *Sur les délais de la Justice divine*, l'apologétique de Delphes n'apparaît que d'une manière incidente, car ce traité envisage des questions plus générales : essentiellement, le problème angoissant que pose l'existence du mal à tout esprit rel.gieux, qui croit en la bonté de Dieu. Et c'est pourquoi il ne figure pas parmi les dialogues auxquels on réserve habituellement le nom de « dialogues pythiques », et qui sont au nombre de trois : *Sur la disparition des oracles*, *Sur les oracles de la Pythie*, *Sur l'E de Delphes*. Non seulement la scène de ces trois dialogues est à Delphes, mais ils traitent tous les trois, essentiellement, de problèmes relatifs à la divination et à la religion delphiques.

Le premier de ces ouvrages, comme l'indique son titre, se propose de rechercher pourquoi tant d'oracles, au temps de Plutarque, sont devenus muets. Comme cette question est envisagée sur le plan philosophique, c'est le principe même de la divination intuitive qui s'y trouve étudié, car, pour savoir comment les oracles meurent, il faut se demander d'abord comment ils naissent, en un mot quelle est la cause de l'inspiration prophétique. Deux hypothèses sont successivement envisagées : celle qui attribue la cause immédiate de la divination aux démons ou Génies, et celle qui l'attribue au fluide ou *pneuma*.

Platon, dans le *Banquet*, soucieux de ménager la majesté et la transcendance divines, qui seraient compromises si les dieux intervenaient directement, comme chez Homère, dans les affaires

(13) L'oniromancie a peut-être été pratiquée au sanctuaire de Delphes (cf. Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 1259 sqq.), mais elle n'y fut jamais considérée que comme « une méthode hétérodoxe ». (P. Amandry, *La mantique apoll. à D.*, p. 38).

humaines, avait supposé l'existence d'êtres intermédiaires entre les dieux et les hommes, sorte de messagers (un peu à la manière des *anges* du christianisme). Il écrivait : « Le rôle des démons est de donner l'essor à la divination toute entière et à l'art des prêtres, en ce qui concerne sacrifices et initiations, incantations, vaticination en général et magie » (14). Cette théorie de la *démonologie* se développa et se précisa beaucoup, après Platon, chez ses successeurs de l'Académie.

Nous avons vu déjà que, dans le mythe de Thespésios, le grand cratère divinatoire était surveillé par trois Génies, qui contrôlaient le mélange des courants. Dans le dialogue *Sur la disparition des oracles*, Plutarque insiste sur le fait que ces Génies préposés à la divination, s'ils vivent beaucoup plus longtemps que les hommes, sont tout de même mortels (sinon, ils seraient des immortels, c'est-à-dire des dieux), et c'est alors qu'il relate, en une page célèbre, l'annonce de la mort du grand Pan, qu'il considère comme un Génie : ce texte mystérieux où certains ont voulu voir, comme dans la quatrième églogue de Virgile, un pressentiment de la fin du paganisme et de l'avènement d'une autre religion, n'a pas encore reçu d'explication rationnelle qui soit vraiment satisfaisante. Or, ajoute Plutarque, quand le Génie qui présidait à tel ou tel oracle vient à mourir, la divination y meurt avec lui, à moins que les dieux n'envoient un autre Génie pour le remplacer (15).

Jusque-là, il n'est guère question de Delphes. Au contraire, lorsque Plutarque aborde l'explication par le fluide prophétique, il mentionne à plusieurs reprises les pratiques de la divination

Fig. 4. — Monnaies delphiques de l'époque impériale, avec l'E entre les colonnes de la façade du temple.

apollinienne au sanctuaire pythique. En effet, l'on croyait que la Pythie était mise en état d'inspiration prophétique par un fluide sorti de la terre, le *pneuma*, qu'elle respirait lorsqu'elle était assise sur le trépied. Il s'agit donc d'une explication du prophétisme par l'action d'un agent physique, matériel, qui éveille et excite une faculté de l'âme : « l'âme, alors échauffée et brûlante, repousse loin d'elle cette réserve qui s'opposait à *l'enthousiasme* », c'est-à-dire à la possession divine (16). Mais le *pneuma* peut être trop violent et néfaste, lorsque le dieu n'est pas disposé à faire parler sa prophétesse, et c'est ainsi qu'une Pythie, nous dit Plutarque, est morte récemment, peu de jours après avoir été prise d'un grave malaise dans l'*adyton* (17). Cependant, si le *pneuma* est la cause efficiente et seconde de la divination, le dieu, Apollon Pythien, en demeure la cause première, car le *pneuma* dépend de lui, soit directement, soit indirectement, par l'intermédiaire des Génies qu'il délègue à ce soin, si l'on combine ensemble la première et la seconde explication (18).

Ce dialogue a surtout un caractère philosophique : l'école d'Aristote y est invoquée pour la théorie du fluide, comme celle de Platon pour la *démonologie*. Je crois qu'il correspond à un moment de la pensée de Plutarque où celui-ci, déjà prêtre d'Apollon Pythien, essayait de concilier sa foi avec sa raison et les croyances delphiques avec l'enseignement des philosophes, sans parvenir encore à une synthèse qui le satisfît pleinement. En tout cas, l'ouvrage s'achève par le vœu de pouvoir examiner à nouveau ces problèmes difficiles, que l'auteur n'a donc pas conscience d'avoir définitivement résolus.

(14) Platon, *Banquet*, 202 e.

(15) Le récit sur la mort du grand Pan est au chapitre 17 de ce dialogue. Voir Guy Soury, *La démonologie de Plutarque*.

(16) *Sur la disparition des oracles*, chap. 40, 432 F.

(17) *Ibidem*, chap. 51, 438 A-B.

(18) *Ibidem*, chap. 48, 436 E sqq.

* * *

Le ton du dialogue *Sur les oracles de la Pythie,* que je crois sensiblement postérieur au précédent et qui date certainement des toutes dernières années de la vie de Plutarque, est tout différent. Les personnages montent la Voie sacrée en visitant le sanctuaire d'Apollon sous la conduite de guides, qui, à propos de plusieurs offrandes, leur citent des oracles. Or ces oracles, la plupart versifiés, sont parfois d'une forme littéraire médiocre; certains sont en prose. Apollon, qui inspire la Pythie, serait-il moins bon poète qu'Homère et Hésiode, lui, le dieu Musagète ? L'épicurien Boéthos tire argument de cette médiocrité des oracles pour nier que le dieu en soit l'auteur et pour refuser tout crédit à la divination. Le stoïcien Sarapion prend avec fougue la défense d'Apollon et accuse le goût littéraire de ses contemporains, qu'il déclare perverti. Mais Théon, porte-parole de l'auteur, met les choses au point en énonçant une théorie de l'inspiration prophétique qui n'est pas sans analogie avec les idées de certains théologiens du christianisme sur l'inspiration de la Bible, et notamment des livres prophétiques : le dieu ne fournit à la Pythie qu'une vision de la vérité et de l'avenir; les mots dont elle se sert sont des mots humains, qu'elle assemble à sa guise, — elle ou les prophètes qui l'assistent et rédigent les réponses oraculaires : « Le dieu d'ici se sert de la Pythie pour faire parvenir sa pensée à nos oreilles de la même façon que la lumière du soleil (Apollon, pour les Grecs, est le dieu-soleil), pendant la nuit, doit se réfléchir sur la lune pour atteindre nos yeux; ce qu'il montre et manifeste, ce sont bien ses propres conceptions, mais adultérées par leur passage à travers une âme et un corps humains » (19). La forme des oracles suit donc les lois de l'évolution générale qui a fait passer beaucoup de genres littéraires de la poésie à la prose (l'histoire et la philosophie s'écrivirent d'abord en vers), mais cela ne doit aucunement diminuer la foi dans la véracité du dieu. Il n'est plus question ici de démons ni de fluide : c'est Apollon lui-même qui inspire directement sa prophétesse, sans intermédiaires, sans agent matériel non plus, non pas certes en lui dictant des réponses toutes faites, mais en illuminant son esprit par le phénomène de l'*enthousiasme.* Et le dialogue s'achève par une ardente affirmation de la gloire permanente de Delphes, malgré tant de signes de décadence : « Comme si nous étions tourmentés par la crainte de voir ce lieu perdre une gloire vieille de trois mille ans et certaines gens déserter l'oracle avec mépris comme on quitte l'école d'un sophiste, nous en faisons l'apologie, nous forgeons des arguments et des raisons en des matières qu'il ne nous appartient pas de connaître; nous essayons d'apaiser et de convaincre le détracteur de l'oracle, au lieu de l'envoyer promener, car « c'est à lui d'abord qu'il en cuira le plus » (*Odyssée,* II, v. 190), s'il se forme une semblable opinion du dieu » (20). Plutarque évoque, pour finir, la renaissance du sanctuaire de Delphes qui s'accomplit de son temps sous l'impulsion de l'empereur Hadrien, et à laquelle il contribua lui-même en qualité de prêtre d'Apollon et d'épimélète des Amphictions, — renaissance qui serait impossible, proclame-t-il, « sans la présence d'un dieu qui confère à l'oracle sa divine autorité » (21), et il accuse les incrédules d'aveuglement et de puérile sottise.

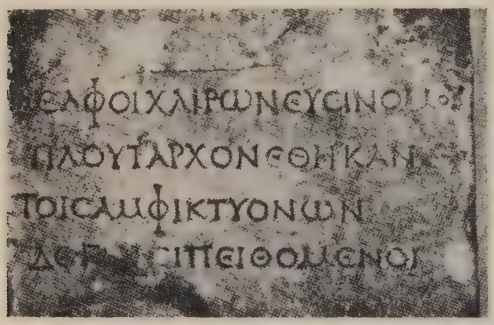

Fig. 5. — Dédicace d'une effigie de Plutarque, offerte par les gens de Delphes et de Chéronée.

* * *

Le plus hautement métaphysique, le plus vraiment théologique de tous les dialogues conservés de Plutarque est celui qu'il a consacré au mystérieux *epsilon,* offrande placée à l'entrée

(19) *Sur les oracles de la Pythie,* chap. 21, 404 D-E.
(20) *Ibidem,* chap. 29, 408 D.
(21) *Ibidem,* chap. 29, 409 C.

du temple de Delphes à côté des maximes des sages (22). Apollon, dieu de l'intelligence et de la philosophie, y propose aux esprits une énigme, qu'il s'agit de résoudre. Les interlocuteurs envisagent plusieurs interprétations de cet E, plus ou moins fantaisistes, mais Ammonios, philosophe platonicien qui avait été le maître du jeune Plutarque et qui était resté son ami, en donne l'explication la plus chargée de sens, celle qui, certainement, a l'approbation de l'auteur du dialogue. E est la graphie ancienne de *eï*, « tu es ». Le dieu veut qu'on le salue de cette façon en entrant dans son temple, car il participe seul à la véritable existence. En effet, les hommes, êtres éphémères, naissent, se transforment sans cesse, et meurent; on ne saurait dire qu'ils « existent » vraiment. « Quel est donc l'être véritable ? continue Plutarque, faisant parler Ammonios. C'est celui qui existe de toute éternité, qui n'a pas eu de commencement, qui n'aura pas de fin, celui à qui nulle succession du temps ne fait subir la moindre vicissitude. L'être existant, c'est Dieu... Il occupe l'éternité entière, qui est immuable, qui ne connaît ni succession d'instants, ni changements. Existant seul, Dieu remplit l'éternité d'un « maintenant » qui ne cesse jamais. Voilà pourquoi il convient que ceux qui l'honorent s'adressent à lui et le saluent en disant : « Tu es », ou même. comme le faisaient certains anciens : « Tu es un ». Car il n'est pas multiple, comme l'est chacun de nous, assemblage hétéroclite d'éléments divers et innombrables... Ce qui existe réellement ne peut être qu'un, de même que ce qui est un existe de toute nécessité... Aussi le nom de ce dieu lui convient-il fort bien, puisque « Apollon » s'oppose à la pluralité et exclut la multiplicité (*a - polus*) » (23). Cette page et celles qui la précèdent ont fait l'admiration de plusieurs Pères de l'Eglise (Eusèbe, Cyrille, Théodoret), et aussi de Montaigne, qui les a purement et simplement démarquées, d'après la traduction d'Amyot, pour les faire figurer au livre II des *Essais*, dans l'*Apologie de Raimond Sebond* (24).

Dira-t-on que ce dialogue aboutit à une sorte d'hymne philosophique célébrant la divinité en général, qui n'a guère de rapport avec l'apologétique de Delphes ? Mais la dernière phrase du passage que j'ai cité, phrase où est nommé Apollon, nous rappelle que, pour Plutarque, le dieu suprême, ce n'est plus Zeus, c'est son fils Apollon, dont il est le prêtre convaincu et fervent, — et Apollon est le dieu de Delphes, le seul que ses fidèles saluent par la formule « Tu es », qui fait penser à la parole de Yahweh : « Je suis celui qui est ».

* * *

Les allusions à Delphes, dans l'œuvre immense de Plutarque, sont innombrables, et ce n'est pas ici le lieu d'en dresser le catalogue. Il suffit à notre propos d'avoir évoqué la personnalité de ce prêtre d'Apollon Pythien, à la fois philosophe et théologien, qui, après une période de réflexions et de recherches dont le traité *Sur la disparition des oracles* conserve la trace, parvint à mettre pleinement d'accord sa foi et sa raison, la philosophie apparaissant finalement dans les dialogues *Sur les oracles de la Pythie* et *Sur l'E de Delphes* comme « la servante de la théologie » : *philosophia ancilla theologiæ* (25).

Lorsque Plutarque mourut octogénaire, chargé d'ans et de gloire, entouré de ses enfants et de ses disciples, pleuré par ses nombreux amis de Grèce et de Rome, dont plusieurs étaient des hommes influents et considérables, il avait bien mérité de Delphes et de son oracle, et l'on comprend que son effigie ait été alors dressée dans la ville, avec, comme dédicace, cette épigramme formée d'un distique élégiaque, qui a été retrouvée dans les ruines de Delphes :

« Les Delphiens et les Chéronéens ont élevé l'effigie de Plutarque, conformément à un décret des Amphictyons. »

R. Flacelière.

(22) On a cru longtemps que l'E mystique se lisait sur un *omphalos* archaïque de poros, qui, en réalité, est un objet moderne, comme l'a montré J. Bousquet, *Bull. de correspondance hellénique*, 75, 1951, pp. 210-223.

(23) *Sur l'E de Delphes*, chap. 19-20.

(24) Montaigne, édit. Pierre Villey, II, pp. 367-370.

(25) Pour plus de détails sur l'évolution intellectuelle de Plutarque, voir un article intitulé *Plutarque et la Pythie* dans la *Rev. des ét. grecques*, 56, 1943, pp. 72-111.

A PROPOS D'INÉDITS DE VICTOR HUGO

Depuis plusieurs années, on le sait, dans des revues et des hebdomadaires publiés en France et à l'étranger, M. Guillemin disperse des inédits de Hugo. Il les réunit parfois en volume. Il a, par exemple, donné aux Editions du Milieu du Monde, à Genève, en 1951, un **Victor Hugo : Pierres (vers et prose)** et, plus récemment, à la fin de 1952, un **Victor Hugo, Souvenirs personnels, 1848-1851, réunis et présentés par Henri Guillemin.** C'est sur ce dernier volume surtout que nous voudrions attirer ici l'attention.

Un très bref avant-propos suffit à M. Guillemin pour faire sans ménagement le procès de ceux qui ont, avant lui, puisé dans les nombreuses notes de Hugo restées inédites. Dans l'édition dite de l'Imprimerie nationale, il déplore l'existence de « coupures çà et là sournoises et injustifiables », celle d'« omissions volontaires » ou d'« oublis ». « Voici donc pour la première fois », ajoute-t-il, « une reconstruction tentée de tous les textes de-ci, de-là, jetés par Hugo entre février et décembre 1851, et qu'il avait destinés à un livre ». Ce ton est celui d'un éditeur qui tire de sa rigueur et de sa probité le droit de se montrer fier de lui-même et sévère pour les erreurs des autres. Voilà forcée la confiance du lecteur. Où trouverait-il d'ailleurs le moyen de confronter et de discuter ? Dans cet avant-propos, comme dans celui de **Pierres**, M. Guillemin reste muet sur l'origine des textes qu'il publie. Ou plutôt, ménageant autour d'elle une zone d'ombre propice, il laisse entendre qu'il doit à de généreuses autorisations, l'heureuse fortune de publier des textes difficilement accessibles.

N'importe qui peut cependant, au département des manuscrits de la Bibliothèque nationle, obtenir communication des notes laissées par Hugo, et dont M. Guillemin a tiré la majeure partie, la totalité peut-être des textes qu'il présente ici (1). Une légitime curiosité peut amener un lecteur à opérer quelques confrontations. La tâche, à vrai dire, ne lui a pas été facilitée par M. Guillemin.

A quel souci ce dernier a-t-il obéi en bouleversant la succession des textes qui figurent dans les recueils où il puisa ? Voulut-il toujours opérer un regroupement logique ou chronologique ? Pourquoi avoir disloqué certains fragments sans aucune raison ? Deux anecdotes, notées évidemment le même jour, sur le même feuillet, sans aucune différence d'écriture, figurent l'une à la page 83, l'autre à la page 96 — avec chacune une faute de lecture (2). Même observation sur deux textes publiés l'un à la page 65, avec une faute de lecture et une omission, et l'autre à la page 99, avec une omission (3). En reproduisant — avec une omission, qui entraîne, immédiatement après, une altération du texte — un fragment qui figure au fragment 71 du manuscrit 24.792, pourquoi avoir, aux pages 76 et 77, modifié complètement l'ordre des paragraphes et intercalé entre eux un long passage tiré d'un autre manuscrit (4) ? Les différents fragments datés du 11 décembre 1848 (p. 133, ms 24.792, fr. 95) appellent une observation du même ordre (5). Ailleurs, sans aucune raison, sans même qu'il existe un alinéa dans le texte de Hugo, M. Guillemin a arraché de l'extrait daté de novembre 1848 (p. 128) une anecdote qui figure en réalité après les mots **et des calembours,** et qui a été reportée p. 121, non sans une altération du texte et une coupure non indiquée (6). L'absence totale de références aux manuscrits, l'introduction de gros titres dont on ne peut déterminer quels extraits ils coiffent, les dates mêmes dont on ne peut savoir à quels fragments elles s'appliquent au juste, accroissent encore très sensiblement cette confusion.

Devant de tels procédés, le lecteur sent croître son exigence de justifications. M. Guillemin prétend avoir tenté une « reconstruction » de « tous » les textes « jetés par Hugo entre février 1848 et décembre 1851 et qu'il avait destinés à un livre ». Suivent quelques lignes de Hugo, citées à titre de « preuve ». M. Guillemin se contente de peu : comment peut-il discerner là l'intention de réunir ces fragments dans un ouvrage d'ensemble ? D'autre part tous ceux qu'écrivit Hugo de 1848 à 1851 ne se retrouvent pas dans le recueil présenté par M. Guillemin, il s'en faut de beaucoup. Nombreuses en particulier pour les années 1850 et 1851, ces omissions font croire que Victor Hugo retint alors beaucoup moins de faits que dans les années précédentes. C'est inexact. M. Guillemin se ménage volontiers des lignes de retraite : allèguera-t-il ici

(1) Parmi les manuscrits mis à contribution par M. Guillemin, nous n'avons étudié que les recueils 13.421 et 24.792 (Nouvelles acquis. fr.). La valeur de nos conclusions n'en est sûrement pas diminuée.

(2) Manuscrit 24.792, fragment 75; **S.P.** page 96 « On vient de poser [...] » (lire : une bordure épaisse), page 83 : « Le 25 juin, je me suis approché [...] » (lire : Historique, lequel démolissait). Plusieurs mots manquent après **rue Neuve-Ménilmontant.**

(3) Manuscrit 24.792, fragment 82; **S.P.** page 65 (après fronton, ajouter : « qui marque l'heure pour l'assemblée ». D'autre part 1814 est parfaitement lisible, et non 1816); **S.P.** page 99 « Hier, dans la question [...] » (après au ciel, ajouter : « comme s'il priait »).

(4) Ce fragment 71, daté du 22 juin, comprend d'abord deux paragraphes qui ont été entièrement supprimés; ensuite le paragraphe « Voici une des choses [...] » lire : « avec cette grande dame. Au moment où la dame s'asseyait »); ensuite le paragraphe : « L'amiral Cazy [...] » et enfin le passage « Ce matin à midi [...] » (lire : « huit ou neuf cents »). Tout le fragment « Pendant que l'amiral Cazy [...] est parti » est tiré d'un autre manuscrit.

(5) Manuscrit 24.792 fragment 95 : ce fragment est arbitrairement découpé en plusieurs morceaux entre lesquels prend place un texte d'une autre origine : suppression d'une phrase après **Rogers dentiste.**

(6) Manuscrit 13.421, fragment 105. Il s'agit du passage de la page 121 : « M. Poujoulat [...] **Pou, joue-la ».** En réalité, il faut lire : « [...] et des calembours. Aujourd'hui c'est M. Poujoulat. Il a l'autre jour essayé de jeter [...] », et après **joue-là,** il faut ajouter : « ...Voilà où en est l'assemblée. Hier, on jasait [...] » Le reste comme p. 128).

que les extraits négligés par lui n'étaient pas « destinés à un livre » ? Avant qu'une preuve, solide celle-là, ait été amenée, on demeure en droit de croire que ces omissions sont imputables à une autre cause qu'à un scrupule de cet ordre.

Et les fragments publiés ici, étaient-ils tous destinés à ce livre ? Même ceux qui, comme le récit de la visite faite au chevet de Balzac moribond, sont depuis longtemps connus ? Même ceux que M. Guillemin a lui-même présentés sous un autre titre (**Faits contemporains**) dans une partie de **Pierres** ? Il n'était pas alors question de ce volume projeté par Hugo et déjà dans une note (p. 65) M. Guillemin prétendait y publier « toutes les notes inédites du poète concernant la vie publique de son temps » ; mais ses extraits y sont plus incomplets encore que ceux de **Souvenirs personnels** (7).

Si enfin on confronte les textes publiés avec les manuscrits, on découvre immédiatement l'existence d'une multitude de coupures, dont le lecteur n'est pas averti. Certaines d'entre elles viennent probablement du fait que M. Guillemin, ou son copiste, n'a pas pu lire le manuscrit qu'il est en effet difficile de déchiffrer; encore faut-il en ce cas signaler son impuissance. Mais ailleurs le texte est parfaitement lisible. Celui qui figure aux pages 238-239 sous le titre **Bavardages de la droite** (8) est tronqué au début. A la fin, après **la cheminée**, il faut ajouter : « Au bas du dessin il avait écrit : **L'homme qui a su dessiner ce plan sera bien capable de résoudre la question italienne.** » Page 100, septembre 1848, avant **Arago ne paraît plus**, il faut rétablir : « Quand Lamartine est à la tribune, un huissier apporte un verre de vin qui remplace le verre d'eau » (9). L'extrait de la page 106 : « Hier 28, je suis allé [...] » comporte une coupure après la première phrase et une faute de lecture certaine (10). A la page 57, il faut lire :

En mars on crut que ce serait une tragédie, en mai on vit que ce n'était qu'un mélodrame. Shakespeare eût acepté 93 (Robespierre), Guilbert de Pixérécourt eût dédaigné 1848 (Ledru-Rollin).

En révolution j'aime encore mieux les culs-de-jatte que les nains et Couthon que Marrast.

Dans le cul-de-jatte il y a un homme (11).

(7) Tous les extraits communs à **Pierres** et à **Souvenirs personnels** que nous avons collationnés présentent les mêmes omissions dans l'un et l'autre recueil. Il en est d'autres dans **Pierres;** par exemple page 60 « Ma mère, royaliste... » à la fin, après «sévérité muette », il faut rétablir la phrase : « Ce qui n'empêche pas que dans sa jeunesse, elle avait en une seule fois sauvé la vie de dix-sept curés vendéens. » (Ms 13.420, fr. 40).

(8) Toutes les indications données par M. Guillemin (p. 315 n. 1) sur le titre, les additions que Hugo aurait opérées « très probablement » en mars 1870, sont absolument démenties par l'aspect du manuscrit (24.792, fr. 110). Du même coup tombent les conclusions du commentateur qui n'étaient pas favorables à Hugo.

(9) Hugo avait d'abord écrit : « Quand Lamartine est à la tribune, un verre de vin remplace le verre d'eau. » (13.421, fr. 96).

(10) Manuscrit 24.792, fragment 87. Lire : [...] de ce bureau, Cavaignac et Napoléon Bonaparte en sont aussi. Le bureau a élu pour son président M. Nachet. Je me suis approché de Lamartine et je l'ai félicité [...] ». La lecture : « que je ne suis pas du tout de votre opinion », est impossible; « pas encore » nous paraît le texte, non pas certain, mais probable.

(11) Manuscrit 24.792, fragment 64. Les mots **Robespierre, Ledru-Rollin** que nous avons mis entre parenthèses figurent en réalité dans le manuscrit au-dessus de 93 et de 48, dans l'interligne. Le manuscrit porte bien : « il y a un homme » (et non : il y a eu). — La date donnée par M. Guillemin est évidemment fausse (sa méthode de datation paraît d'ailleurs soulever de nombreuses objections). Au verso de ce texte, de la même écriture, figurent les quatre vers de **Mahomet** et la date 11 février 1849 : c'est peut-être ce qui a amené M. Guillemin à citer comme inédits dans Pierres ce poème paru dans la **Légende** de 1859. Mais personne n'est à l'abri de bévues. C'est un procès beaucoup plus général que nous instruisons ici.

Il ne saurait être question de signaler toutes les pages où se trouvent de telles omissions. Il en existe par exemple à la page 60 (trois coupures dans l'innocent dialogue entre Suzanne et Madame), page 61 (deux coupures), page 62 (trois), page 65 (quatre) (12), pages 66, 72, 74, 75, 76 (deux), etc. A la page 97, une des rares dont nous ayons collationné tous les textes, on trouve six coupures, dont trois mutilent gravement trois des fragments qui y figurent (13). Trois lacunes dans le texte « Un nommé Salvi... » (p. 102, ms 24.792, fr. 83), quatre dans le texte daté du 15 novembre 1848 (p. 119, ms 13.421, fr. 102); huit coupures dans les trente-cinq premières lignes du fragment daté du 26 décembre 1848, sans compter la faute de lecture **Béranger** au lieu de **Berryer** (pp. 150-151, ms 13.421, fr. 116).

L'obscurité dont l'origine des textes publiés ici reste entourée, l'absence totale de références, la confusion qui existe entre les fragments que M. Guillemin présente ici pour la première fois, ceux qu'il a récemment recueillis sous un autre titre et ceux qu'on connaissait avant lui, le désordre de leur présentation et leur mutilation pour ainsi dire méthodique, confèrent sans doute aux fières déclarations de l'avant-propos un sens et une saveur d'abord insoupçonnés. Mais quelle contribution une telle entreprise, une telle exploitation des textes, peuvent-elles apporter à notre connaissance de Hugo ?

De pareilles publications ne font que compliquer la tâche de ceux qui voudront se référer aux inédits de Hugo et les utiliser avec probité. En fait, cette utilisation pose sûrement des problèmes délicats (14) : de lecture d'abord, car l'écriture de Hugo est parfois très difficile à déchiffrer; de date et de classement ensuite. Il est fort malaisé de déterminer si les recueils, tels qu'ils se présentent aujourd'hui, reproduisent un classement adopté par Hugo ou si (comme nous le pensons pour le moment), ce classement a été modifié par la suite et suivant quels principes. La tâche consisterait ensuite à interpréter ces textes, à montrer dans quelle mesure ils complètent la physionomie de l'auteur, à déterminer leurs principaux rapports avec les œuvres qu'il a lui-même publiées. Pour être menée à bien, cette entreprise exigerait sûrement des années de travail et, sans doute, la collaboration de plusieurs chercheurs. Elle n'est pas près d'être menée à son terme. Encore faut-il savoir qu'elle n'a pas même reçu un commencement d'exécution et qu'elle offrira bien des difficultés.

Guy ROBERT.

(12) Nous n'avons pas vérifié tous les textes figurant à ces pages, car ils sont d'origine très diverses.

(13) Pendant que Pierre Leroux... » (13.421, fr. 108); « M. l'Evêque d'Orléans... » (manuscrit 24.792, fragment 80; lire : « a parlé contre le Préambule » et non **sur**). « Hier, les troupes... » (manuscrit 24.792, fragment 85).

(14) On sait que certains fragments (ébauches, plans, vers isolés, maximes, réflexions diverses) ont été publiés dans le volume **Océan, Tas de pierres,** de l'édition Albin-Michel-Ollendorff. Mais il s'agit là d'un choix assez restreint, opéré dans cette masse énorme d'inédits et les problèmes posés par leur classement n'y ont pas été abordés. ce en omettant l'une des circonstances essentielles du texte,

A TRAVERS LES LIVRES

LITTÉRATURE ET LANGUE FRANÇAISES

B. Revel et P.-A. Jannini : *Introduzione alla Letteratura Francese.* Istituto Editoriale Cisalpino, Varese-Milano, 1950-1951 (vol. I : Il medio Evo; vol. II : il Cinquecento).

Les lecteurs français examineront avec sympathie les deux premiers tomes de cet ouvrage italien qui doit compter cinq volumes. *L'introduction à la littérature française* est à la fois une histoire littéraire et une anthologie. Pour chaque période et pour chaque auteur, une étude en italien, à jour, accompagnée d'une bibliographie suffisante, précède les morceaux choisis français. On regrette que les textes ne soient pas toujours exempts de fautes (ainsi pour Villon), ou présentés avec plus de netteté : pourquoi ne pas marquer dans les ballades la pause qui suit le refrain de chaque strophe ? On s'étonne de voir peut-être minimisés les écrivains que nous tenons pour majeurs : ainsi Ronsard embrasse-t-il moins de pages que l'école lyonnaise. Mais MM. Revel et Jannini disposaient de beaucoup de place : 500 pages pour le XVI^e^ siècle. Comment alors leur reprocher de suivre leur goût propre, et de plaire à M. Saulnier ou à M. Arland, en logeant confortablement Pernette du Guillet ou Jean de Sponde ? Heureux étudiants italiens, qui jouissent de morceaux choisis assez copieux pour leur offrir des textes que les étudiants français ne trouveront pas dans les ouvrages correspondants de notre pays ?

Georges Becker.

Jean Marx : *La légende arthurienne et le Graal.* Paris, P.U.F., 1952.

La netteté et la mesure dont M. Marx fait preuve dans l'exposé de sa thèse celtisante sont d'autant plus dignes de louanges que les études arthuriennes ne cessent d'allumer des querelles de chapelles : latinistes contre folkloristes, « païens » contre « chrétiens », orientaux contre latins. D'après M. Marx, les légendes arthuriennes sont à l'origine authentiquement celtiques : par l'histoire, les mœurs, la religion, nous sommes ramenés en Irlande, en Cornouailles, au Pays de Galles, chez les celtes païens. Ces récits primitifs, dont le paganisme symbolique n'est plus compris, sont finalement transmis par les harpeurs gallois aux cours franco-normandes. Ainsi de la légende du Graal. Chrétien de Troyes travaille sur un canevas celtique, où les données païennes (vase, lance) embarrassent notre poète : *Perceval,* inachevé, n'est pas une œuvre édifiante. Mais les continuateurs, pour « expliquer », vont christianiser la légende : au premier rang, Robert de Boron, qui aurait servi à la fois les intérêts politiques des Plantagenets, encourageant la constitution d'un cycle de Bretagne, et les intérêts ecclésiastiques de l'abbaye de Glastonburry. De là fleurissent poèmes et romans, dont le plus beau par son sens mystique est sans doute *la Quête du Saint-Graal.* Pourtant, malgré cette christianisation totale, l'Eglise, note M. Marx, n'a jamais fait place à la légende du Graal dans les représentations figurées des cathédrales : « Elle avait comme un sentiment profond de l'origine païenne de ces légendes ».

G. B.

Robert Garnier : *La Troade. Antigone,* texte établi et présenté par Raymond Lebègue, professeur à la Sorbonne, Paris, Soc. Les Belles-Lettres, 1952 (coll. Les Textes français), 1 vol. in-8°, 297 p.

On a été longtemps injuste pour la tragédie française de la Renaissance. Qu'il s'agisse des aspects du pathétique ou des formes littéraires, elle n'a pas pour seul intérêt d'expliquer et de préparer la tragédie classique. Pages d'imprimerie, puis voix et gestes sur des scènes (car elle fut représentée, quoiqu'on en ait dit bien longtemps), elle existe en elle-même. Robert Garnier fit beaucoup pour lui donner son bel éclat : de l'auteur des *Juives,* l'œuvre complète méritait une édition critique qu'il était bien temps de publier. On sait que M. Raymond Lebègue est en train de mener à bien cette longue et difficile entreprise : nous ne saurions trop l'en remercier. Il nous donnait en 1949 ce qu'on appellera sans doute bientôt le « tome IV » de l'édition. Voici ce qui en sera le tome III.

Avec *la Troade* (1579) et *Antigone* (1580), nous sommes en quelque manière au milieu de la carrière dramatique de Garnier, entre la période où il cultive surtout la tragédie romaine, et celle où il a renoncé à la tragédie profane. Ces deux pièces sont les grandes tragédies grecques de Garnier, qui se trouve alors dans la maturité de son talent. Préfère qui veut les *Juives,* ou même *Bradamante :* les deux tragédies grecques représentent ensemble un des sommets de l'œuvre entière.

Il est en elles une beauté durable. La seconde prend en outre, de nos jours, une sorte d'intérêt moderne, par suite du regain de faveur que le thème rencontrait naguère grâce à l'adaptation si personnelle de Jean Anouilh. Que rien de cela ne fasse oublier l'intérêt d'actualité précis que Garnier entendait servir de son temps. Au milieu des guerres civiles, montrer les ravages que provoquent les dissensions, la ruine où elles vouent les états, afin de ranimer l'esprit de concorde, d'obéissance, et de loyauté monarchiste : telle fut, il l'a dit bien souvent, l'intention morale et politique, l'une des intentions fondamentales de tout son théâtre.

Les deux pièces se présentent ici dans un texte scrupuleusement établi, qu'accompagnent des commentaires succincts, mais riches et précis. Les expressions difficiles sont éclairées. Sur les textes dont Garnier s'inspire, comme sur ceux qu'il inspirera, on nous dit sans emphase plus que tout l'essentiel. Au demeurant, ce commentaire est signé d'un nom qui nous permet de faire court. On sait que pour Raymond Lebègue, l'histoire du théâtre à l'époque n'a plus de secret; sa rigueur de méthode est connue. Le féliciter de sa parfaite connais-

rance du sujet, c'est ne rien apprendre à personne. On n'en tient pas moins à la rappeler.

A propos de l'adaptation d'*Antigone* par Thierry Maulnier (p. 273), on peut ajouter que ce texte a été publié : Paris, Editions Nicéa, 1944. Il est toujours curieux, souvent instructif, de comparer ces textes revus aux originaux, de voir comment un siècle habille telle œuvre d'un autre, ou du moins retouche le vêtement. Sans parler ici des coupures, le travail de Thierry Maulnier (fait avec beaucoup de goût, de soin et de patience) est révélateur dans les menues transpositions de style. Regardons de près la grande scène du quatrième acte (Créon, Antigone, Ismène). Je note que : « un roi trop animeux » devient « un prince furieux » (vers 1870). Au lieu de : « la suivois au pas », nous aurons « je suivais ses pas » (1899). Au lieu de : « ma gloire *acquestée* », ce sera : « ma gloire *achetée* » (1904), qui peut faire faux-sens. Au lieu de : « Il n'aura point de femme où se trouve aucun crime », on a : « ...où se trouve *le* crime » (1929). Au lieu de : « fière immanité », on lira : « féroce âpreté » (1938). Au lieu de : « or l'oyant ainsi déconforter », ce sera : « l'écoutant ainsi se lamenter » (1950). Etc. Il ne s'agit pas toujours d'éliminer, pour être clair, telle forme archaïque. La recherche de souplesse et d'harmonie, la recherche d'une *élégance* n'est pas moins nette : d'autant plus intéressante qu'elle n'était pas *nécessaire*. Garnier se fait ainsi plus accessible à nos contemporains : c'est tant mieux. Mais je crains un peu qu'en rapprochant ainsi l'œuvre du style classique, on ne risque de nous rendre injustes. Débarrasser le texte de Garnier de certaines incommodités secondaires, c'est évidemment le rapprocher de Racine, tout en lui conservant les défauts les plus graves : disons, certaine raideur dans la construction et dans l'expression. Mais n'est-ce pas, dès lors, souligner en quelque mesure ces défauts ? Risquer de faire voir plus nettement que jamais, et sous un jour un peu faux, ce qui sépare Garnier de Racine ? Je gage que tel spectateur, non prévenu, aurait pu croire entendre une tragédie de Voltaire : un attardé, au lieu d'un précurseur. Il n'avait plus devant lui, rudesse et force, gourme et couleur, tout ce qui ne cesse de rappeler, chez Garnier, qu'une forme d'art est en train de s'élaborer, toute cette puissance de chrysalide.

Souhaitons que M. Lebègue nous donne très prochainement les derniers volumes de son édition. Nous y trouverons les premières pièces de Garnier : celles où s'aperçoivent le mieux ces efforts d'un genre qui se constitue. Les toutes premières sont d'une raideur généreuse. Quand l'édition Lebègue sera achevée, une lacune se trouvera comblée dans nos bibliothèques.

V. L. Saulnier.

Auguste Brun : *Bellaud de la Bellaudière, poète provençal, XVI^e siècle*. Edit. de la Faculté des Lettres d'Aix (*Annales*, t. XXVI), 181 p.

Les poètes dialectaux du Midi, de la deuxième moitié du XVI^e siècle, sont demeurés fort peu connus jusqu'à nos jours, et la plupart méconnus. Le gascon Pey de Garros vient de faire cependant l'objet d'une thèse. Et voici que la figure du provençal Bellaud de la Bellaudière, le rénovateur de la poésie provençale au XVI^e siècle, revit maintenant en belle lumière. Le volume jubilaire de M. A. Brun nous apporte sur Bellaud, sur ses *Arquins*, ses compagnons de vie libre et insouciante, ses protecteurs et ses amis, un travail poussé aussi loin que possible. Bellaud était victime d'une légende déformante qui n'a pas laissé de pousser la critique à la sévérité (V. A. Jeanroy, *Hist. sommaire de la poésie occitane*, p. 143). M. Brun en fait justice et, mettant en œuvre toutes les ressources de son érudition sagace, n'ayant ménagé ni son temps ni ses peines, il est parvenu à éclairer avec bonheur, de façon satisfaisante, la figure attachante et complexe d'un poète joyial, assez lettré, ami de la Pléiade, un peu malmené par la vie, qui tâta à plusieurs reprises de la prison, mais à qui une bonne humeur indomptable n'a jamais fait défaut, — ainsi que les milieux qu'il a traversés : Grasse, Aix et Marseille, Salon et Avignon. Des chapitres denses et vivants, sont consacrés à la langue de Bellaud, au contenu de l'œuvre, et à l'art du poète. Cette œuvre, très médiocrement imprimée par Pierre Paul en 1595 (c'est la première impression marseillaise) était d'une élucidation difficile : M. Brun nous permet de beaucoup mieux la lire et de la goûter. Et des vues d'histoire littéraire, en grande partie nouvelles, se dégagent de ces pages vivantes, où l'érudition nécessaire n'est jamais encombrante. Que les efforts conjugués de M. Brun et d'un mécène nous permettent de lire un jour l'édition savante des Poésies de ce Bellaud qui aima tant la Provence et la bonne vie provençale.

Pierre Colotte.

Fernand Lotte : *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de « La Comédie humaine »*. Paris, librairie José Corti, 1952, 680 p. in-8°.

Les balzaciens disposaient, pour s'orienter dans l'immense édifice de *La Comédie humaine*, du répertoire dressé par Cerfberr et Christophe. Mais l'ouvrage, depuis longtemps épuisé en librairie, est d'un accès difficile et présente, en outre, de graves défauts. Cerfberr et Christophe ont dédaigné les *Etudes analytiques*, négligé délibérément certains personnages des *Etudes philosophiques;* en revanche, ils ont fait état des suites apocryphes au *Député d'Arcis*, aux *Petits Bourgeois*, au risque de fausser parfois la perspective des créations balzaciennes. Ils ont ignoré, d'autre part, les nombreuses modifications d'identité que Balzac a introduites dans les marges du précieux exemplaire personnel de *La Comédie humaine* conservé à Chantilly; et ils ne pouvaient naturellement connaître des textes inédits à leur époque, comme *Les Héritiers Boirouge*, *La Femme Auteur* ou *Mademoiselle de Vissard*. Aussi le docteur Lotte eut-il une tâche entièrement neuve à entreprendre; il s'en est acquitté avec une sûreté d'information étonnante et nous avons pu déjà constater en mainte occasion l'efficacité de l'instrument qu'il a mis à notre portée.

P. G. C.

A. de Musset : *Œuvres complètes, Comédies et proverbes*, t. II, texte établi et présenté par Françoise Gastinel. Les Belles-Lettres, 424 p.

Ce tome second des *Comédies et proverbes* comprend *On ne badine pas avec l'amour*, *Lorenzaccio*, *La Quenouille de Barberine*. A cette dernière comédie on a joint *Barberine*, qui en est un remaniement postérieur. Assez substantielles, les notices de M^me^ Gastinel apportent des éclaircissements historiques, en tenant compte des récents travaux; elles déterminent également la place de chaque pièce dans l'évolution du théâtre de Musset. Elles donnent enfin des indications sur les interprétations successives, l'accueil réservé par la critique à ces comédies lorsqu'elles furent reprises (1).

(1) Sauf indication, les présentations d'ouvrages relatifs à la littérature française moderne sont de M. Guy Robert.

Andrée Lagrange : *L'art de Fromentin.* Editions Dervy, 148 p.

Il s'agit là d'une étude précise et fine. Mme Lagrange, qui ne s'est pas reconnu le droit de séparer en Fromentin le peintre et l'écrivain, montre à quelles difficultés il devait se heurter : doué d'une vie intérieure très intense, mais paralysé par les défaillances de sa volonté, fort exigeant pour lui-même, mais pauvre en moyens d'expression, il n'eût peut-être pas dépassé ces oppositions si le souvenir n'avait pas opéré en lui son travail de transfiguration. Fromentin a cherché, il est souvent parvenu à ressusciter pour lui-même et pour son public des heures qui lui avaient été précieuses. Certains de ses contemporains, notamment George Sand, ont reconnu en lui — chez le peintre et chez le romancier — le pouvoir de captiver et presque d'envoûter.

Après avoir présenté le caractère et les principes esthétiques de Fromentin, Mme Lagrange analyse son art avec beaucoup de précision et de délicatesse. Elle ne le met pas au-dessus de tout reproche; mais elle montre bien quelle valeur lui confère le sens des nuances et du rythme; la composition s'ordonne selon la structure même du souvenir : dans *Dominique*, « à la logique imposée arbitrairement du dehors », se substituent heureusement « la digression, l'attente frustrée, le détour... Les digressions sont comme les harmoniques éphémères du souvenir. Ce n'est pas une construction, c'est une reviviscence ». Fromentin se situe à une époque où il peut unir en lui les frémissements d'une sensibilité romantique et certaines exigences formelles qui furent celles de l'Art pour l'Art : « Simple et clair, plein d'une magie suggestive, l'art de Fromentin, parce qu'il unit à la fois la sensibilité et la mesure, illustre, dans une période assez cahotique, les vertus éternelles de la sagesse française. »

Robert Ricatte : *La création romanesque chez les Goncourt* (1851-1870), Armand Colin édit., 494 p.

En terminant ce livre, on éprouve pour son auteur comme un sentiment de gratitude. Il a fait connaître la joie que procure toute œuvre parfaitement loyale, dont le dessin et les contours sont nets et dont l'exécution s'est poursuivie sans aucune défaillance de la méthode et du talent. Une pensée pénétrante et serrée a trouvé là pour s'exprimer une forme capable d'en traduire très exactement les nuances.

C'est une tâche bien malaisée de présenter en quelques lignes une image, même très approximative, de cette belle étude. Une introduction dégage les grandes lignes du paysage assez confus que le roman français offre de 1850 à 1860. Une esquisse biographique permet de déceler l'influence exercée sur l'œuvre romanesque des Goncourt par leurs amis et en particulier par Gavarni, par Flaubert, par les convives du dîner Magny, et par leur expérience du journalisme et du théâtre. Quel était le caractère des deux frères ? Quelle part revient-elle à chacun d'eux dans l'œuvre commune ? Les deux questions sont complexes. M. Ricatte s'attache à les résoudre en s'appuyant sur une information très sûre et en interprétant les textes avec prudence et sagacité.

« Dès leur premier grand roman, dès *Demailly* », écrit M. Ricatte, « les Goncourt vont avoir à résoudre cette quadrature du cercle : instituer une solidarité dramatique et vivante entre des figures dont la particularité même semble exiger le splendide isolement » (p. 104). Leur œuvre romanesque laisse assez souvent l'impression qu'ils n'ont pas su opérer complètement cette conciliation, et la critique actuelle porte contre eux des condamnations assez sommaires. Ce n'est nullement une œuvre de réhabilitation systématique qu'a entreprise M. Ricatte. Mais encore faut-il connaître et comprendre avant de juger. Ainsi naît cette véritable sympathie que M. Ricatte nous prépare parfaitement à ne pas refuser aux Goncourt.

Pour reconstituer l'histoire de chacun de ces romans, le critique ne pouvait avoir recours aux manuscrits, qui ont disparu. Il a cependant utilisé de nombreux documents inédits, importants fragments du *Journal*, carnets de notes ou lettres. On voit ainsi comment se sont modifiés les premiers projets, dans quelle mesure les romanciers ont utilisé leurs souvenirs et leur expérience. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, ce n'est ni *Germinie Lacerteux*, ni *Madame Gervaisais* qui livrent le plus facilement leur secret. Les documents livresques fournissent à M. Ricatte l'occasion d'apporter de précieuses indications : les Goncourt, par exemple, ont très sensiblement modifié dans *Charles Demailly* et dans *Renée Mauperin* les indications que leur fournissaient les ouvrages de pathologie, mais ils les ont plus fidèlement suivis dans *Madame Gervaisais*. Dans ce dernier roman, en fonction de leurs idées propres et subissant l'influence de Renan, ils ont faussé l'esprit et le sens des méthodes de direction spirituelle pratiquées par les Jésuites.

En apparence *Renée Mauperin*, *Manette Salomon* se rapprochent parfois de *Charles Demailly* et *Germinie Lacerteux* de *Sœur Philomène*. En réalité, chacun de ces romans offre dans les intentions auxquelles il répond, dans sa structure, dans ses procédés, des caractères qui lui sont propres. On remarquera, entre bien d'autres exemples, avec quelle exactitude M. Ricatte analyse le mécanisme de l'intrigue dans *Germinie Lacerteux*, dans *Manette Salomon* où certaines maladresses techniques finissent par servir le dessein des Goncourt et par concourir à la réussite de l'œuvre, dans *Madame Gervaisais* où les auteurs renouvellent en partie leur technique. Par ailleurs, outre la peinture de milieux populaires, *Germinie Lacerteux* introduisait l'influence de l'inconscient dans le caractère et la conduite d'un personnage, *Manette Salomon* celle de l'élément racial. M. Ricatte montre fort bien que les Goncourt ont eu à lutter contre certaines exigences de leur tempérament d'artistes pour créer des personnages vivants et qu'ils y ont réussi plus souvent qu'on ne le croit d'ordinaire.

Si chaque roman apporte sa formule propre, on retrouve en tous certaines constantes. M. Ricatte les rend sensibles dans chacun de ses chapitres et les résume en une vigoureuse conclusion. L'art des Goncourt porte la marque de l'influence exercée par la technique du théâtre et par celle de la peinture. Mais ces deux artistes probes et inquiets ont bien apporté une formule originale. Ils transforment les données du réel en une « discontinuité scintillante »; elle enlève certes à la fiction romanesque une partie de sa puissance d'illusion et aux personnages quelque chose de leur vie profonde. Mais l'œuvre romanesque des Goncourt offre d'authentiques réussites et a ouvert la voie à une renouvellement des techniques du roman.

J. H. Bornecque : *Etudes verlainiennes, les Poèmes saturniens de Paul Verlaine*, étude et commentaire. Nizet édit., 211 p.

Avant de présenter le commentaire historique et critique de chacun de ces poèmes, M. Bornecque étudie

tous les problèmes importants posés par l'ensemble de l'œuvre. Il met en relief la part qui, dans l'inspiration du poète, paraît revenir à l'hérédité, à l'éducation; il s'attache à découvrir « la lutte » qui se livre « entre le personnage et la personne comme entre l'auteur Verlaine et l'homme Verlaine », entre les influences et le tempérament. On a trop parlé de l'action exercée sur l'auteur des *Poèmes saturniens* par le Parnasse. Ce dernier terme ne recouvre en fait que des tendances assez vagues; elles ne se manifestent guère que dans cinq ou six pièces du recueil. Celui-ci trahit plutôt les influences exercées par le romantisme et surtout par Baudelaire. M. Bornecque rapproche très utilement les jugements porté sur celui-ci par Verlaine dans *L'Art* (1864) et l'inspiration des *Poèmes saturniens*.

Mais avec ces influences se combinent les exigences déjà impérieuses du tempérament poétique : Verlaine aima sa cousine Elisa et souffrit. Lepelletier a été, sur ce sujet trop discret et M. Bornecque retrouve dans les *Poèmes saturniens* l'histoire de cet amour qui ajouta au désarroi intime de Verlaine. En proie à l'anarchie morale, à l'angoisse, il a recours au souvenir, au rêve, à la douceur fuyante de sa mélodie intérieure. Ainsi les *Poèmes saturniens* préfigurent les œuvres suivantes par leur inspiration et par leur art très sûr déjà : M. Bornecque en offre une analyse exacte et fine.

J. K. Huysmans : *Lettres inédites à Emile Zola*, publiées et annotées par Pierre Lambert avec une introduction de Pierre Cogny. Droz et Giard, 156 p.

Le temps est venu, semble-t-il, où il devient possible de publier bien des documents inédits qui éclairent l'histoire du naturalisme. Accompagnées de nombreuses notes, ces soixante lettres apportent à sa connaissance une précieuse contribution, surtout en ce qui concerne *La Comédie humaine*. Ce journal devait être celui du groupe naturaliste en 1880, seule époque où il présenta quelque cohérence. Il ne parut jamais. Les lettres de Huysmans et les notes de M. Lambert précisent sur de nombreux points l'histoire de cet échec. Huysmans n'aimait pas Daudet : on trouve ici plusieurs jugements sévères sur son œuvre. Ceux que Huysmans porte sur les romans de Zola sont généralement empreints d'une vive et clairvoyante admiration et les quelques réserves qu'il présente sont fort justifiées.

Romain Rolland : *Le cloître de la rue d'Ulm, journal de R. Rolland à l'Ecole normale (1886-1889), suivi de Quelques lettres à sa mère et de Credo quia verum*. Les Cahiers Romain Rolland, Albin Michel, 392 p., 960 fr.

« N'a pas une tête sympathique, ni une voix agréable; esprit étroit, faux, peu ou point de goût; arbore des gilets jaunes stupéfiants ou des gilets à carreaux de palefrenier de bonne maison. [...]. Ni finesse dans l'analyse, ni légèreté dans la langue, ni agrément dans la parole [...]. Mais il vit. Il mâche ses mots avec une telle vigueur et jette ses idées avec une telle assurance [...] que ce grand constructeur de systèmes nous plaît à tous [...]. Mais quel tyran ! » C'est là le portrait de Brunetière. Pour quelques autres de ses maîtres, R. Rolland se montre cruel, mais probablement clairvoyant. D'autres conquirent son admiration, Gabriel Monod, Vidal de la Blache; un autre encore, Boutroux, passa, aux yeux de certains élèves, pour apporter une sorte de révélation.

On lit ailleurs : « Nous n'avons plus d'encre pour la section. Mille [un élève] s'ouvre une veine et écrit à l'économe : « Monsieur, nous n'avons plus d'encre, je « proteste contre votre cruelle administration. Vous « excuserez la brièveté de ma lettre ». Le sourire se mêle parfois à l'émotion lorsqu'on lit ces souvenirs. Ils restituent avec intensité la vie de l'Ecole, avec intelligence celle d'esprits ardents, qui se heurtaient parfois; avec pénétration celle de l'époque (on craint alors la guerre et on échange des coups pour ou contre Boulanger); avec beaucoup de sympathie enfin le drame des âmes. Il est poignant celui de cette amitié qui, succédant à une sorte de haine, finit par unir Rolland et Mille, peu avant la mort de celui-ci. La présence de Suarès, le grand ami, s'impose avec presque autant de force que celle de Rolland lui-même. Grand admirateur de Tolstoï, de Wagner, remerciant Goncourt de l'avoir ému un soir avec *Germinie Lacerteux*, passionné de musique, découvrant bientôt la signification des Beaux-Arts, il cherche, douloureusement, sa foi dans un panthéisme mystique. Il a déjà trouvé dans l'amour la fin dernière de la vie et de l'art : « C'est en Dieu qu'il vaut mieux nous aimer. Mais cet amour divin s'individualise en chacun de ces êtres aimés, prend des contours précis, des nuances personnelles, qui en augmentent le charme et la douceur. »

Michel Ragon : *Histoire de la littérature ouvrière*. Les Editions ouvrières, 222 p.

Pour moitié consacrée à des écrivains ouvriers de ces trente dernières années, cette « Histoire » est peu ordonnée et bien fragmentaire. Le sujet, immense et difficile, reste à traiter. il n'est pas même ici délimité avec précision: on ne voit vraiment pas pourquoi l'œuvre de Philéas Lebesgue, critique au *Mercure de France* et traducteur de Tagore, mérite un développement de deux pages plutôt que celle de Pérochon, plutôt que *Maria*, le roman de Lucien Gachon qui doit rester comme un témoignage authentique et de premier ordre sur la paysannerie française. Mais, à plusieurs reprises, M. Ragon a su attirer la curiosité et l'attention de son lecteur sur certaines figures curieuses comme celle d'Adam Billaut, ce poète artisan du XVII[e] siècle qui, pendant quelque temps connut la vogue et fréquenta la cour, puis retourna à son établi.

Michèle Leleu : *Les Journaux intimes*, Presses Universitaires de France, 354 p., 1.000 fr.

Comme celui de M. Mesnard sur *Le cas Diderot* (1), cet ouvrage est une application de la caractérologie à l'histoire littéraire. M[lle] Leleu s'est efforcée de déterminer quelles influences peuvent exercer sur le journal intime le caractère (1[re] partie) et la personnalité de son auteur (2[e] partie). La caractérologie nous apprend par exemple que les *sentimentaux* (désignés par les signes EnAS, émotifs, non actifs, secondaires) comme Amiel, Maine de Biran, Kierkegaard, K. Mansfield, J. Green écrivent des journaux qualifiés d'égoversifs puisqu'ils relatent par prédilection, ou même exclusivement les *sentita* (sic) de l'auteur. Il semble que, dépouillée de cet étrange accoutrement, l'affirmation se réduise à peu près à un truisme : tout journal écrit par un être émotif (E), peu actif (nA), en qui les impressions sensibles laissent des traces très durables (S), reflète essentiellement les accidents de sa personnalité. Partant de cette observation, M[lle] Leleu recherche si « à mesure que le caractère du diariste (entendez par ce dernier terme celui qui tient un journal intime) s'éloigne

(1) Voir *L'information littéraire*, n° 2 de 1952, p. 70.

de la formule EnAS le journal se présente de son côté sous un aspect de moins en moins égoversif ». Il serait surprenant que M^lle^ Leleu n'ait pas réussi à découvrir ces « variations concomitantes », car on a parfois l'impression que c'est d'après le journal qu'elle détermine en fait le caractère de son auteur (pp. 59, 61, 189, 279, 287 par exemple). Par ailleurs, existe-t-il vraiment des raisons décisives qui obligent à admettre A. France parmi les sanguins libertins, Colette parmi les sanguins épicuriens, à ranger côte à côte Baudelaire, Gide, Loti et Stendhal dans la catégorie des nerveux (EnAP) ?

Le caractère est l'ensemble des dispositions congénitales de l'individu. La personnalité est le moi en devenir. Dans la deuxième partie M^lle^ Leleu étudie l'action que peut exercer la rédaction d'un journal sur la personnalité et quelle fin poursuit l'auteur : en gros, cette fin peut être cognitive et amélioratrice; le journal peut aussi parfois exprimer rancunes ou désirs de revanche. Cette deuxième partie de l'étude de M^lle^ Leleu repose, comme la première, sur des lectures fort étendues; elle suscite sûrement moins d'objections; on ne regrette pas d'y voir s'effacer un peu la caractérologie; les nombreux témoignages qu'on y trouve recueillis prennent, semble-t-il, plus de valeur et de relief.

Gonzague Truc : *Histoire illustrée des littératures*, Plon, édit., 317 p.

L'entreprise est singulièrement hardie de vouloir en trois cents pages dessiner dans ses grandes lignes l'évolution de la littérature universelle depuis les époques les plus reculées. L'œuvre procède en étudiant successivement les littératures épique, dramatique, lyrique, narrative, l'éloquence, l'histoire, la critique, etc. Bien qu'il arrive à l'auteur de présenter ainsi quelques rapprochements suggestifs, on se demande si pour embrasser un tel sujet et pour mieux dégager quelques idées directrices, une présentation chronologique des grandes époques et des grands mouvements (par ex. baroque, classicisme, romantisme) n'eût pas été préférable. D'autre part ce panorama si vaste reste celui que découvre un Français; les perspectives y sont souvent faussées : huit lignes sont consacrées à Shelley, et trente-deux à Vigny; une ligne revient à Thomas Hardy, une trentaine à Flaubert et une quinzaine à Estaunié. L'auteur devait forcément s'en tenir à des considérations très sommaires. On rencontre cependant des observations judicieuses : par exemple sur la « bonté » qui anime Balzac (nous dirions plutôt : la puissance de sympathie) sans compromettre en lui une vue « terriblement exacte des êtres et des choses ». La page consacrée à Proust nous paraît riche de substance dans sa concision. M. Gonzague Truc affirme enfin la rare valeur des œuvres de Colette, et l'exceptionnelle grandeur des romans de Bernanos qu'il paraît bien distinguer de tous les Mauriac ou Céline de notre temps.

René Waltz : *La création poétique, essai d'analyse*, Flammarion, 279 p., 675 fr.

Bien des noms de poètes anciens et modernes, français et étrangers, apparaissent dans cette étude. Mais, sauf erreur, celui de Rimbaud ne figure que dans deux notes fort brèves, Apollinaire n'est guère plus souvent appelé et Mallarmé se voit seulement infligé des condamnations, d'ailleurs sommairement motivées. Du côté des commentateurs, ceux qui se réclament de la phonétique expérimentale ne sont guère mieux traités. On voit écartée trop vite, semble-t-il, la théorie de ceux qui attribuent une importance majeure dans les caractéristiques de notre alexandrin au nombre et à la répartition des accents. Ceux-ci importent peu au poète lorsqu'il crée, déclare M. Waltz, qui veut se placer du côté de ce dernier (p. 234). Mais tout le développement qui concerne la rime évoque moins les problèmes qui se posent au créateur lui-même que ceux qui s'offrent aux lecteurs et aux critiques.

Un ouvrage qui touche à un sujet aussi vaste et aussi obscur suscite nécessairement des discussions et même des réserves. Mais il est dans l'ensemble conduit avec méthode, prudence et finesse. M. Waltz sait que la première vertu d'une analyse est d'être claire et qu'elle doit reconnaître soigneusement les limites de son domaine. La création poétique reste en son acte essentiel un mystère. On peut du moins en éclaircir certaines conditions, certains caractères originaux. M. Waltz nous offre pour cela un secours efficace. Il propose de voir surtout dans la poésie « l'art de communiquer l'émotion humaine par le verbe musical ». Tous les mots portent dans cette formule. Le critique insiste sur la nécessité qui s'impose à la poésie de garder à la fois un sens (il peut être parfois plus hermétique que paraît le penser M. Waltz) et un rythme. A celui-ci sont consacrées des pages intéressantes : il faut voir en lui le caractère essentiel de la poésie. Mais il importe de le distinguer soigneusement de la mesure. C'est lui seul qui assure la continuité vivante de la mélodie. Il n'est en aucune manière « chose de calcul ». Il est musique pure, celle-là même du verbe qui traduit l'émotion, et la musique n'est pas la métrique. Il leur arrive même d'entrer en conflit. Les nombreuses observations apportées sur ce point comptent parmi les plus suggestives de celles que propose M. Waltz.

Carnets de pédagogie pratique. J. Lafitte-Houssat. *Grammaire et analyse*. 109 p. in-12°; éd. Bourrelier, Paris, 1952.

Dans la première partie de cet ouvrage consacré à l'exposé d'une des questions les plus délicates de l'enseignement de la langue française, l'auteur rappelle fort utilement les textes officiels sur la nomenclature grammaticale, la progression grammaticale et les instructions pour l'enseignement de la grammaire. Nos instituteurs et professeurs débutants trouveront là, rassemblée et judicieusement commentée, toute une documentation qu'ils n'ont pas le droit d'ignorer.

Dans une deuxième partie, M. Lafitte-Houssat abordant le fond du problème examine en parfait connaisseur les difficultés de l'enseignement grammatical; il déplore, avec combien de raison, que l'enseignement de l'orthographe, d'une orthographe souvent stupide, fasse perdre à l'école primaire un temps précieux qui serait certes mieux utilisé autrement et on ne peut que l'applaudir quand il écrit : « A défaut d'une réforme profonde (de l'orthographe) qui risquerait de ne pas aboutir, on peut à bon droit espérer qu'une simplification de l'orthographe et de la grammaire serait un immense soulagement dans nos classes et permettrait de consacrer au développement de l'intelligence et de la réflexion le temps qui est actuellement perdu avec les exercices de mécanisme ». C'est la sagesse même.

Enfin une troisième partie traite des difficultés particulières de l'analyse. L'auteur y définit le groupe de mots, précise ce qu'il faut entendre par complément du verbe — toujours du point de vue de l'enseignement

pratique — complément d'agent, etc..., il passe ensuite aux différentes propositions, aux adverbes *y, en, où*, et propose pour terminer une technique de l'analyse qui, éliminant les inconvénients des méthodes anciennes, ne peut que rallier tous les suffrages, par sa simplicité et sa clarté.

Travail utile, agréable à lire et qui donne beaucoup plus que le titre ne le laisse supposer.

J. Babin.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

L. Moulinier : *Le Pur et l'Impur dans la Pensée et la Sensibilité des Grecs jusqu'à la fin du IV^e^ siècle avant J.-C.*, Paris, Klincksieck (Etudes et Commentaires, XII), 1952, 449 p. in-8°.

La notion qu'étudie M. Moulinier joue un rôle très important dans la vie religieuse et intellectuelle des Grecs; les mots qui l'expriment sont nombreux; leurs significations et leurs applications ne se confondent pas avec celles que nous leur donnerions aujourd'hui; en outre, elles sont par elles-mêmes complexes et variables. L'auteur a été particulièrement sensible à ces complexités. Etudiant tous les aspects de la notion, dans les rites, les mots, les intentions et les croyances, il a suivi celle-ci depuis la simple propreté matérielle jusqu'à l'idéal moral et intellectuel le plus élevé : son livre s'achève assez naturellement par un important chapitre sur Platon. Mais, entre les divers aspects qu'il relève, il montre qu'il y a eu pénétration; et il se retient d'affirmer; telle idée peut n'être pas exprimée mais avoir existé; telle contradiction peut n'avoir pas été sentie comme telle par la conscience commune. Le respect de semblables nuances est un peu déroutant, parfois même décevant pour le lecteur en quête de conclusions positives. Il fait pourtant la valeur d'une telle recherche, et explique sa richesse. Les textes sont étudiés de près, avec prudence; et un important index, par mots et par auteurs permet d'utiliser le livre pour l'explication de certains passages.

J. de R.

A TRAVERS LES REVUES D'ÉTUDES CLASSIQUES

Les abréviations employées pour désigner les revues sont celles de l'*Année philologique*. Toutes les revues citées se trouvent à la Bibliothèque de la Sorbonne.

A.F.L.T. = Annales publiées par la Faculté des lettres de Toulouse.
A.J.A. = American Journal of Archaeology.
B.A.G.B. = Bulletin de l'Association G. Budé.
B.C.H. = Bulletin de Correspondance Hellénique.
B.I.B.R. = Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome.
C.J. = Classical Journal.
C.R.A.I. = Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions.
Emerita = Emerita. Boletín de Lingüística y Filología clásica.
Gymnasium = Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike.
Hermes = Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie.
J.W.I. = Journal of the Warburg Institute.
Karthago = Karthago. Revue d'Archéologie africaine.
L.E.C. = Les Etudes Classiques.
M.D.A.I. = Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts.
M.H. = Museum Helveticum.
N.Clio = Nouvelle Clio.
Phoenix = Phoenix. The Journal of the Classical Association of Canada.
R.E.A. = Revue des Etudes Anciennes.
R.E.L. = Revue des Etudes Latines.

A. — AUTEURS GRECS ET LATINS

Aulu-Gelle. — R. Marache : *La mise en scène des Nuits attiques. Aulu-Gelle et la diatribe.* A.F.L.T. (Pallas I), 1953, 83-95. La mise en scène des Nuits attiques doit beaucoup à la diatribe. Mais l'originalité d'Aulu-Gelle consiste dans le fait qu'il emprunte à la littérature grecque une forme peu habituelle aux Latins et qu'il adapte un genre philosophique à la présentation de détails érudits et grammaticaux.

Catulle. — L. Catin : *Le roman de Catulle.* B.A.G.B., 1952, 4 (Lettres d'Humanité XI), 22-54. Aperçu d'ensemble sur le cénacle des néotéroi, sur les amis de Catulle, sur ses amours avec Juventius, puis avec Lesbie, sur ses ennemis et ses rivaux. Caractère divers des poèmes que lui inspire sa sensibilité fougueuse dans la passion et dans la haine. Place de Catulle dans la littérature latine et dans celle de tous les temps.

Cicéron. — A. Desmouliez : *Sur la polémique de Cicéron et des atticistes.* R.E.L., XXX, 1952, 168-185. Quiconque cherche l'explication du conflit entre asianisme et atticisme ne doit pas dissocier l'une de l'autre la réaction artistique contre le style hellénistique et la réaction littéraire contre l'asianisme. L'école atticiste de Rome ne peut être isolée du mouvement néo-attique qui se manifeste au 1^er^ siècle av. J.-C. à travers la Grèce, l'Asie, l'Italie. Contre les atticistes, Cicéron défend le goût romain et invoque une loi de progrès.

Homère. — M. Bury : *Le merveilleux dans le thème d'Hector.* L.E.C., XXI, 1953, 28-48. Examen des scènes de l'Iliade où des dieux apparaissent à Hector, de celles où ils interviennent, et des brèves allusions à d'autres interventions, pour faire ressortir la variété du merveilleux épique et les ressources qu'il offre au poète en tant que procédé technique.

Horace. — D. Norberg : *Le quatrième livre des Odes d'Horace.* Emerita, XX, 1952, 95-107. Dans le livre IV des Odes, Horace ne défend plus son indépendance, mais s'abandonne au sentiment de prospérité qui domina le peuple romain après les Jeux séculaires. La composition de ce livre repose sur deux motifs centraux, entrelacés avec art : l'éloge de la Pax Augusta et la dignité de la poésie qui confère l'éternité à ceux dont elle perpétue le nom.

Properce. — J. Guey : *Avec Properce au Palatin. Légendes et promenade (ad Prop. IV, 1, 1-56).* R.E.L., XXX, 1952, 186-202. Dans ce passage, les thèmes préromains se rattachent en gros au Forum boarium, les thèmes romains au Forum Romanum. Les promeneurs font le tour du Palatin et reviennent aux environs de leur point de départ ; le jalon qui manquait est fourni par les vers 33 et 35 : c'est de l'angle sud du Palatin que Properce montre le Mons Albanus (Monte Cavo).

— R. Lucot : *Vertumne et Mécène :* A.F.L.T. (Pallas I), 1953, 65-80. On pourrait s'étonner que Mécène, qui suscita les Elégies romaines, soit absent du livre IV. Or il s'y cache, dans l'El. 2, sous les traits de Vertumne. Ce portrait désinvolte est la pièce dédicatoire d'un livre dont on a exagéré la disparate et qui est plutôt ambigu, comme le génie de son auteur.

Sénèque. — A. Guillemin : *Sénèque directeur d'âmes, I : L'idéal.* R.E.L., XXX, 1952, 202-219. La doctrine de Sénèque, telle qu'elle se dégage de ses lettres et traités de direction, est divisée en deux grandes sections, dont la première contient l'idéal qui s'offrait au philosophe, la théorie de la *recta ratio*, c'est-à-dire les conditions qui rendent l'acte vertueux formellement parfait et le καθῆκον qui apporte à cet acte sa matière et le rend ainsi achevé. Cette première partie, toute théorique, présente le portrait idéal du sage, dont Sénèque avoue qu'il ne s'est jamais réalisé parmi les hommes.

Térence. — H. Haffter : *Terenz und seine künstlerische Eigenart.* M.H., X, 1953, 1-20 et 73-102. Qu'il s'agisse de l'élément musical de la comédie, de son aspect dramatique, de tout ce qui touche à l'*argumentum* de la langue, de la psychologie des personnages, Térence accomplit, dans l'histoire de la comédie latine et vis-à-vis de Plaute, ce que Ménandre avait réalisé dans l'histoire de la comédie grecque, c'est-à-dire qu'il tend à se libérer du théâtre traditionnel et irrationnel pour instaurer un réalisme qui sera à la base du drame occidental.

B. — LANGUE LATINE

E. Henschel : *Zur Versparung, einer Abart des ἀπὸ κοινοῦ bei Caesar und Sallust.* Gymnasium, LX, 1953, 52-53. La construction qui consiste à n'exprimer qu'une fois et en deuxième lieu un complément ou une subordonnée se rapportant à deux ou trois termes différents se rencontre chez César et Salluste, contrairement à l'opinion généralement admise.

J. Perret : *La forme des composés poétiques du latin.* R.E.L., XXX, 1952, 157-167. Les composés poétiques du latin présentent dans leur très grande majorité la forme d'un choriambe. Cette structure uniforme s'explique par l'action de facteurs divers, d'ordre morphologique, phonétique et rythmique. En contraste avec la diversité des composés grecs, elle témoigne de l'autonomie du système latin.

C. — ARCHÉOLOGIE ET HISTOIRE DE L'ART

F. Benoit : *Le thème hellénistique de l'enchaînement d'Ogmios et le cycle mythologique irlandais et gallois.* C.R.A.I., 1952, 103-113. Le thème de l'enchaînement et de la tête coupée associé à Héraclès-Ogmios se retrouve dans le cycle mythologique de la Celtique insulaire. En pays celte, comme en pays gréco-italique, où il aboutit au Gorgoneion, il remonte à un fond commun préindoeuropéen.

H. Drerup : *Architektur und Toreutik in der griechischen Frühzeit.* M.D.A.I., V, 1952, 1-38. En Grèce, à l'époque archaïque, architecture et toreutique étaient étroitement unies. Chapiteaux ou acrotères, les éléments décoratifs dont plus tard, aussi bien dans l'art dorien que dans l'art ionien, la pierre gardera le souvenir, étaient primitivement non en bois, mais en métal, et, chez Homère, Héphaistos le forgeron est le dieu bâtisseur. La décoration métallique, dont l'origine est à chercher en Orient où l'architecture s'inspira du mobilier, n'est pas surajoutée à la construction, elle ne fait qu'un avec elle.

J. Fink : *Zur Bärtigkeit der griechischen Götter und Helden in archaischer Zeit.* Hermes, LXXX, 1952, 110-114. L'alternance du port de la barbe ou du menton rasé chez certains dieux et héros dans l'art archaïque ne signifie pas forcément un rajeunissement du personnage représenté, mais reflète une réminiscence d'un état ancien dans lequel la jeunesse du dieu n'excluait pas la présence de la barbe.

P. Lambrechts : *Livie-Cybèle.* N. Clio, IV, 1952, 251-259. Sur un onyx de Vienne, Livie est représentée en Cybèle, elle-même identifiée à Vesta. C'est à l'action de Livie qu'est due l'importance sans cesse accrue de Cybèle dans la politique religieuse d'Auguste.

J. Moreau : *Colonnes du dieu cavalier au géant anguipède dans le territoire de la Sarre.* N. Clio, IV, 1952, 219-245. Liste descriptive des monuments connus, disparus et inédits. Ils sont l'expression plastique de la croyance à un dieu universel, dont ils marquent la victoire sur un être monstrueux appartenant au monde infernal.

J. Morris : *The dating of the column of Marcus Aurelius.* J.W.I., XV, 1952, 33-47. Il faut admettre que la Victoria marque, dans les reliefs, la division de la guerre entre la campagne de 173-175 et celle de 177-180. Les scènes représentées, dont certaines furent complétées en 193, reflètent l'époque troublée qui commence avec le règne de Marc-Aurèle et qui voit un changement total dans les principes éthiques et politiques.

R. Pfeiffer : *The image of the Delian Apollo and Apolline ethics*. J.W.I., XV, 1952, 20-32. Un nouvel examen des sources qui nous renseignent sur la statue cultuelle originale d'Apollon à Délos (VII[e] siècle av. J.-C.) montre que le dieu tenait de la main droite les Grâces et de la gauche l'arc, et que ces attributs, sans intention métaphorique à l'origine, furent revêtus d'une interprétation allégorique et moralisatrice, les Grâces représentant la faveur, l'arc la vengeance de la divinité.

Ch. Picard : *Sur quelques représentations nouvelles du Phare d'Alexandrie et sur l'origine alexandrine des paysages portuaires*. B.C.H., LXXVI, 1952, 61-95. Certaines mosaïques de Gerasa, datées de 531 ap. J.-C., un plat d'argent de Russie, d'époque alexandrine tardive, et surtout un gobelet de verre d'époque hellénistique, trouvé à Begram, font connaître plus en détail l'architecture du Phare, permettent de contrôler l'influence exercée par le monument dans l'art antique et moderne, et montrent bien l'origine alexandrine des représentations pittoresques de paysages portuaires.

G. Ch. Picard : *Une schola de collège à Carthage*. Karthago, III, 1951-1952, 167-191 (cf. aussi C.R.A.I., 1952, 215-218). Edifice à abside et à *trifolium*, du IV[e] siècle ap. J.-C., qui en a remplacé un du I[er] siècle, datable par la présence de mosaïques du type *lithostroton*. Il s'agit vraisemblablement de la schola des *iuuenes* de Mactar. La grande mosaïque du *trifolium* évoque une cérémonie religieuse, où une *tholos* serait à identifier avec un de ces baldaquins de trône qui jouaient un rôle important dans le cérémonial aulique du bas empire.

D. M. Robinson : *Unpublished Greek gold jewelry and gems*. A.J.A., LVII, 1953, 5-19. Présentation d'un médaillon d'or, de boucles d'oreille, colliers, bracelets, intailles faisant partie de la collection de l'auteur (avec 23 planches).

D. — HISTOIRE, MYTHOLOGIE, CIVILISATIONS, ÉCONOMIE

R. Van Compernolle : *La date de la fondation de Sélinonte*. B.I.B.R., XXVII, 1952, 317-356. La date proposée par Thucydide (628-627 av. J.-C.) doit être rejetée, car elle n'offre aucune garantie. La date de Diodore, dont les renseignements concordent avec ceux d'Eusèbe et de S. Jérôme, et qui place la fondation de Sélinonte en 651-650, constitue le seul élément chronologique de valeur que nous possédions. Toutefois, la manière dont elle fut calculée oblige à envisager une erreur de quelques années. On est cependant en droit d'affirmer que Sélinonte, comme Himère, fut fondée vers le milieu du VII[e] siècle.

J. Duchemin : *Le mythe de Prométhée à travers les âges*. B.A.G.B., 1952, 3, 39-72. Pour les Grecs, Prométhée était un dieu, maître du feu, bienfaiteur des hommes et même parfois leur créateur; mais à propos de ses souffrances injustes se trouve posé le problème du mal. Dans les temps modernes, le Titan devient peu à peu le symbole de l'humanité malheureuse qui s'interroge sur son malheur.

C. A. Forbes : *Crime and punishment in Greek athletics*. C.J., XLVII, 1952, 169-173 et 202-203. Les cas attestés de corruption et de tricherie sont très rares dans le monde sportif de la Grèce.

E. Hohl : *Cäsar am Rubico*. Hermes, LXXX, 1952, 246-249. La comparaison avec ce qui s'est passé à Pharsale permet de rejeter l'anecdote de Suétone, César 31-32. La tradition du mot célèbre : *alea iacta est*, qui fut prononcé en grec à l'adresse non des soldats mais des *proximi*, remonterait à Asinius Pollion.

P. L. Mc Kendrick : *Roman colonization*. Phoenix, VI, 1952, 139-146. Modalités de la fondation d'une colonie avant les Gracques; caractéristiques de ces colonies, étudiées notamment sur Cosa et Alba Fucens. Les motifs qui poussèrent les Romains à fonder des colonies furent complexes dès avant les Gracques, et non uniquement militaires.

J. Rouge : *La navigation hivernale sous l'empire romain*. R.E.A., LIV, 1952, 316-325. La navigation côtière a toujours pu se pratiquer sans trop de risque pendant l'hiver, mais la grande navigation, malgré quelques exceptions signalées dans des textes des trois premiers siècles de l'empire, respecta toujours la règle du *mare clausum*; au IV[e] siècle, l'on peut dire qu'il y avait non seulement empêchement de fait de naviguer l'hiver, mais empêchement de droit pour les navires de l'Etat, de fin octobre au début d'avril.

Juliette Ernst.

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

A PROPOS DE L'ORTHOGRAPHE DANS LE PREMIER CYCLE

Je me suis souvent demandé s'il existe un enseignement de l'orthographe dans les classes de grammaire du second degré. N'importe quel père d'élève serait plus catégorique, et il n'est pas bien certain qu'il aurait tort. Son fils revient souvent du lycée, la plume basse : il a raté sa composition d'orthographe et sait les conséquences d'une telle indignité. Est-il téméraire d'affirmer que huit fois sur dix l'enfant n'a, dans son échec, qu'une part minime de responsabilité ?

Que se passe-t-il la plupart du temps ? On jette à la face du petit enfant de sixième, ou de cinquième, une volée de mots étranges, j'entends étrangers à son vocabulaire moyen, à ses naturelles préoccupations puériles, on lui impose une syntaxe sans aucun rapport avec la sienne, un style qui est une œuvre d'art, et par conséquent sans commune mesure avec un exercice, et on s'étonne de l'avoir déraciné. Les professeurs, parce qu'ils savent tout, croient trop aisément à la science universelle de l'enfant. Ils oublient qu'une dictée de composition, si elle tend à autre chose qu'à une vérification, comporte une trop grande marge d'inconnu, et transforme l'exercice d'orthographe en une espèce de loterie, où tous les élèves n'ont pas une égale chance de succès. Que penseraient-ils d'un professeur de mathématiques (imaginaire, évidemment) qui, n'ayant expliqué que la fonction $y = x^2$, proposerait en composition un exercice sur la fonction $y = \frac{1}{x^2}$? Qu'il manque de méthode et de simple charité. C'est pourtant l'erreur qu'ils commettent lorsqu'ils dictent un texte non préparé.

Est-ce dire qu'il convient, dans le second degré, de « préparer » les dictées au sens où l'on entend ce travail à l'école primaire ? Je ne le pense pas. Nos élèves, même ceux de sixième, sont déjà trop grands, trop finauds, pour que nous leur limitions aussi étroitement l'effort d'attention et de mémoire. Ce serait leur donner la partie trop belle. Il me paraîtrait cependant logique, et juste, de procéder en matière d'orthographe comme nos collègues de sciences ou d'histoire, c'est-à-dire **contrôler** des connaissances également procurées à tous. Comme il n'entre pas dans mon propos d'examiner par quels moyens de détail il est possible d'enrichir le savoir orthographique d'un enfant, je proposerai simplement une méthode générale qui, si elle n'est pas infaillible, a du moins l'avantage d'encourager les élèves, tous les élèves, et de leur ménager une égale chance au cours des épreuves d'orthographe.

Le nombre de nos mots est si grand, la variété des styles si subtile qu'il me paraît bon, tout d'abord, de procéder modestement. On choisira des textes de dictée en liaison avec la lecture familière d'un seul écrivain, afin d'habituer l'élève à une attention systématique. C'est là, comme chacun sait, une des clés de l'orthographe : une attention des yeux aussi bien que de l'esprit. Mais il y faut attacher, au sens mercantile du mot, un intérêt immédiat : la moyenne d'orthographe. Que les idéalistes s'indignent : ils ne me feront jamais croire qu'un enfant de douze ans peut, durant la lecture d'un livre de contes, s'intéresser gratuitement à autre chose qu'à la ligne dramatique de l'ouvrage. Si un tel enfant existe, c'est une espèce de monstre, qu'il convient d'orienter sans délai vers les études de sanscrit. L'enfant normal, celui qui travaille sérieusement, un peu pour faire plaisir à sa maman, un peu plus pour obtenir de bonnes notes (ce qui revient au même !), l'enfant normal pensera à regarder les mots qui coulent sous ses yeux durant la lecture suivie, si vous l'avez prévenu que toute dictée sera tirée du texte étudié. Il reviendra vers ces mêmes mots, dès qu'il aura un moment, chez lui, et j'ai des raisons de croire qu'il commettra moins de fautes contre l'orthographe lors des dix ou douze dictées du trimestre.

Le jour de la composition, le professeur vérifie les acquisitions et n'invente pas à plaisir des pièges nouveaux. Il n'oblige pas l'enfant à jouer à pile ou face : il brasse ensemble les textes épluchés orthographiquement au cours du trimestre, et il en tire lui-même une espèce de synthèse où il ne maintient, à la seule intention des meilleurs, qu'un petit nombre de surprises.

Je suppose que la classe de cinquième vient de lire l'essentiel des « Trois Contes » de Flaubert. Voici, à peu près, le texte de composition qui lui serait dicté en fin de trimestre :

Une belle légende

Dans un de ses plus beaux contes, Gustave Flaubert retrace la vie de saint Julien l'Hospitalier, d'après un vitrail de son pays. Le double caractère du héros, sa cruauté et sa pureté, est symbolisé par deux plantes qui s'épanouissent aux fenêtres de son château natal, le basilic et l'héliotrope.

Dès son plus jeune âge, en effet, Julien a la passion de la chasse. Il tue par plaisir des ours, des loups et toutes sortes de bêtes farouches jusqu'à ce qu'un grand cerf, portant seize andouillers, lui dise, avant de mourir : « Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère ! ».

Pour faire mentir cette prédiction, Julien s'enfuit du château paternel. Il s'engage dans une troupe d'aventuriers et devient un grand capitaine. Il épouse la fille de l'empereur d'Occitanie et vit, riche et aimé, dans un magnifique palais. Mais il pense encore aux chasses d'autrefois. Un soir, il cède à la tentation et s'en va dans la forêt. Comme dans un cauchemar, il ne parvient pas à tuer les sangliers, les loups, le taureau, les singes et les hyènes qui se moquent de lui. Fou de rage, il rentre dans son palais. Les bêtes lui manquant, il a envie de massacrer des hommes, et dans sa fureur, il tue son père et sa mère qui reposent dans son propre lit, après un long voyage.

Désespéré par son crime, Julien s'en va, mendiant sa vie par le monde. Il se soumet à toutes les macérations de la pénitence, et ne trouve la joie suprême du pardon qu'après avoir eu le courage d'embrasser, de réchauffer de son corps un lépreux repoussant, sous les traits duquel se cachait Notre-Seigneur Jésus.

On dira qu'il manque à un tel texte tout l'art de l'écrivain, et on n'aura pas tort, mais on lui reconnaîtra le caractère d'un exercice loyal. On peut du reste varier à l'infini la manière de ces textes probatoires, et leur donner par exemple un ton narquois et complice, auquel l'enfant est toujours sensible. Nous ne sommes ni à l'Académie Française ni au tribunal, et le sourire n'a jamais nui à l'enseignement. Voici une dictée de composition, possible après lecture des « Lettres de mon moulin » :

Titre : La dictée de composition

Dans le silence tiède d'une salle où tout, soudain, s'était arrêté, le professeur lut un texte qui avait l'air innocent, tant les mots nous en étaient familiers. Cette mule du pape, nous la connaissions bien. Nous avions ri, trois ou quatre jours auparavant, de ses aventures avec le premier moutardier. Nous connaissions son indulgence pour les enfants, et voilà qu'elle nous tendait des pièges. Pourquoi était-elle harnachée ? Ses pompons avaient de faux airs de bonbons, et les aromates, dont elle se régalait naguère, n'avaient pour nous rien d'enivrant. Il n'y avait aucune ligne qui ne nous fît dresser l'oreille. Comme la mule, nous en voulions à ce garnement de Tistet Védène, dont les vilains tours nous valaient un imparfait du subjonctif. Le martyre de la bête devenait le nôtre. Qu'était-ce que cette maîtrise, dont on n'allait pas manquer de nous demander le sens ?

Ce qui provoquait notre impuissante rage, c'était le souvenir d'une récente lecture du conte, alors que tous ces mots étaient à notre portée, sans défense et sans malice apparentes. Les minutes passaient, et, comme la favorite de Boniface, nous prîmes notre mal en patience. Raidis sur nos plumes, nous attendîmes le nom de l'auteur : il n'y en avait point. C'est alors qu'apparut la première question.

Nous sommes à mi-chemin entre le sérieux et le canular. Et pourquoi pas ? On souhaiterait qu'il y eût dans chaque professeur un papa qui ne sommeille pas, mais qui veille, au contraire, à toujours plus d'amabilité. Les faux traquenards font la joie de qui les évente. L'idéal, ce n'est pas de « coller » les élèves, c'est d'amener vingt ou trente bambins au plus près de la note maximum, sans faiblesse mais sans raideur. Que frémissent les pédagogues du type guillotine : je ne recherche que l'accord des gens de cœur.

Il serait d'ailleurs inexact de prétendre qu'au bout d'une telle méthode toute une classe écrit sous la dictée sans faute, mais il est permis d'affirmer que le pourcentage diminue, des distraits, voire des inadaptés. Sauver quelques gosses de plus des périls orthographiques particuliers à notre langue, voilà ce qui justifie à mes yeux tout effort magistral. Quiconque a observé la bonne humeur sur le visage d'une classe en mal d'orthographe, quiconque a lu dans vingt paires d'yeux un défi sympathique aux chausse-trapes qu'il avait discrètement éclairées ou préparées, celui-là est un professeur qui ne s'ennuie pas pendant un exercice, qui, il faut l'avouer, manque parfois de charme. Transformer la dictée en un dialogue où l'un des partenaires est muet, c'est selon moi redonner un peu de vie à l'exercice d'orthographe.

Pour ceux qui pensent au B.E.P.C., j'ajouterai qu'au fur et à mesure qu'on s'approche de la troisième, on étend les vérifications, les contrôles. On puise toujours dans le même auteur, mais en choisissant d'autres ouvrages, non lus en commun. Puis on arrive, vers la fin de la quatrième et durant toute la troisième, à dicter des paragraphes de surprise, puisque tel est en définitive le but de l'enseignement de l'orthographe, et que, hélas, il s'interrompt au seuil de la seconde.

Bernard GROS.

COMPOSITION FRANCAISE

(Classe de Lettres)

PLAN DÉTAILLÉ

SUJET. — *Etudier ce jugement des Goncourt à propos de Voltaire et de Diderot : « Quel homme Diderot ! Quel fleuve !, comme dit Mercier... Et Voltaire est immortel ! et Diderot n'est que célèbre ! Pourquoi ?... Voltaire a enterré le poème épique, le conte, le petit vers, la tragédie. Diderot a inauguré le roman moderne, le drame, la critique d'art. L'un est le dernier esprit de l'ancienne France, l'autre est le premier génie de la France nouvelle. »*

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

RÉFLEXION PRÉLIMINAIRE. — Ce jugement comporte du pour et du contre : il appelle donc une **discussion.** Nous abonderons dans le sens des Goucourt à propos de Diderot (première partie), mais nous montrerons qu'ils sont trop sévères pour Voltaire (deuxième partie) et qu'ils omettent de signaler certains aspects essentiels des deux écrivains (troisième partie). Pour éviter la confusion, il y aura lieu de dissocier, dans le développement, en ce qui concerne Voltaire et ce qui concerne Diderot. Nous évoquerons brièvement, au cours de l'introduction, les raisons personnelles qui ont incité les Goncourt à exalter Diderot et à dénigrer Voltaire.

INTRODUCTION. — Les Goncourt ne sont pas des critiques de métier, mais souvent dans leur Journal, sous l'impression d'une lecture ou d'une conversation, ils donnent leur avis sur tel ou tel genre littéraire, sur tel ou tel auteur. Ces jugements sont parfois incomplets ou peu fondés : les Goncourt ne se soucient pas d'examiner un écrivain impartialement sous tous les aspects; ils le jugent au gré de leurs préférences ou de leur humeur. Au tome I, page 234, de leur journal, ils exaltent Diderot dont le talent de romancier, d'homme de théâtre et surtout de critique d'art s'apparente, dans une certaine mesure, au leur, mais ils rabaissent Voltaire, qui s'est exercé dans des genres littéraires que les Goncourt n'ont guère pratiqués. Si leur jugement, assez nettement formulé, est pour un part exact, il importe d'en souligner les injustices et les lacunes.

I. — LES GONCOURT ONT EU RAISON DE LOUER DIDEROT

A. Ils évoquent assez heureusement son activité à la fois fougueuse et continue, à travers la métaphore du fleuve. La nature impulsive et ardente de Diderot est toujours à l'affût des idées et se passionne pour tout ce qu'elle touche. Sans relâche, il a embrassé les formes les plus variées de la pensée humaine : sciences, philosophie, arts, littérature; et avec une ardeur opiniâtre, au prix d'efforts surhumains, il a entrepris et mené à bien la tâche immense de l'Encyclopédie.

B. A certains égards, ils ont eu raison de voir en lui un rénovateur de la littérature. — Ses romans, surtout « le Neveu de Rameau », malgré des digressions nombreuses et un lyrisme désordonné, témoignent déjà de cet esprit d'observation qu'on retrouvera chez les romanciers réalistes. Si ses drames sont faibles, il a été du moins le théoricien d'un genre nouveau, qui substitue à la peinture des caractères la peinture des conditions et qui met sur la scène des personnages et des problèmes du moment : le XIX^e^ siècle, après le romantisme, retiendra certains aspects de sa doctrine. Enfin, si sa critique d'art, trop prompte à s'enflammer pour les scènes larmoyantes, révèle une formation technique insuffisante, elle apparaît pour la première fois en France comme un genre littéraire qu'illustreront au XIX^e^ siècle Gautier, Fromentin et Baudelaire.

II. — MAIS LEUR JUGEMENT SUR VOLTAIRE N'EST QU'EN PARTIE VALABLE

A. Nous accordons que Voltaire a « enterré » la tragédie classique et que sa tentative de poème épique fut manquée. — Malgré un intéressant effort de rénovation qui contribua à l'élargissement de l'horizon dramatique et qui prépara d'assez loin, il est vrai, la voie au drame romantique, Voltaire ne parvint pas à

sauver de la décadence le genre de la tragédie, qui avait fait son temps. « La Henriade », qui a passé longtemps pour son chef-d'œuvre, est aujourd'hui parfaitement illisible : il n'est toutefois pas exact de dire que Voltaire a enterré le genre de l'épopée, qui revivra au XIX^e siècle avec Lamartine et Hugo.

B. Mais le jugement des Goncourt, discutable sur les petits vers de Voltaire, est extrêmement injuste sur ses contes. — Voltaire a réussi dans la poésie légère; sans doute le XIX^e siècle aura-t-il des poètes d'un souffle plus puissant, mais le genre du petit vers n'est pas mort avec Voltaire : il ne représente d'ailleurs qu'une mince partie de son œuvre. Pour ce qui est des contes, les Goncourt méconnaissent leur véritable originalité, qui est de résumer en quelques pages élégantes et fortes toute une philosophie, toute une polémique. Ces contes ont une place tout à fait à part dans notre littérature. Si les Goncourt les ont méconnus, c'est qu'ils traduisent une pensée qui ne les intéressait guère.

III. — ENFIN CE JUGEMENT LAISSE DE COTÉ CERTAINS ASPECTS IMPORTANTS DES DEUX AUTEURS

A. Voltaire historien est ignoré. — Or, s'il a parfois manqué d'impartialité ou de clairvoyance, Voltaire a élargi le domaine historique en y incorporant l'histoire des mœurs, des institutions et de la civilisation, et, par ses scrupules minutieux dans la recherche et l'utilisation des documents, il a inauguré l'histoire scientifique moderne.

B. Voltaire philosophe, comme Diderot philosophe, est ignoré. — Or, l'Encyclopédie est l'œuvre centrale de Diderot, la philosophie est la pensée constante de Voltaire. La philosophie de Diderot n'est pas négligeable sans doute et elle a exercé une notable influence sur les penseurs modernes, mais les idées de Voltaire au XVIII^e siècle ont eu un retentissement plus grand.

C. Enfin les deux écrivains ne sont pas étudiés au point de vue de la forme. — Or, si le style de Diderot, par ses étonnantes qualités de chaleur et de mouvement, donne comme la vibration d'une vie trépidante, il est trop peu châtié et témoigne souvent d'une inspiration désordonnée; Voltaire, au contraire, par ses qualités de naturel et de lumineuse clarté, est un des grands maîtres de la prose française.

CONCLUSION. — Donc, si les Goncourt ont eu raison de proclamer le mérite de Diderot, qu'une grande négligence et un certain mépris de la popularité ont éloigné de la grande gloire, malgré des qualités de pensée et d'imagination éminentes, leur jugement, qui laisse échapper le meilleur de Voltaire, est injuste, parce qu'il est subjectif et incomplet.

Paul SURER.

UNE ENQUÊTE SUR L'ANNÉE PROPÉDEUTIQUE

Nous demandons à tous nos lecteurs que le problème intéresse de nous faire connaître, sous une forme brève et précise, leur sentiment sur les questions suivantes :

Pensez-vous que la propédeutique, telle qu'elle est actuellement enseignée, contribue efficacement au renforcement de la culture générale ?

Pensez-vous que, conformément au désir de ses promoteurs, elle assure aux étudiants une initiation scientifique valable à leur future spécialité ?

Sinon, quels sont, à votre avis, les inconvénients du système en vigueur ? Quelles améliorations serait-il souhaitable de lui apporter ?

Nous publierons, dans la mesure du possible, les réponses qui nous seront adressées et nous nous efforcerons d'en dégager les conclusions.

COMMENT TRADUIRE LES ODES D'HORACE (')

Comment traduire les **Odes** d'Horace ? Du Bellay me répondrait sans doute qu'il ne faut pas les traduire du tout, lui qui a intitulé l'un des chapitres de sa **Deffense et Illustration** : « De ne traduire les poëtes. » Je ne suis pas éloigné de lui donner raison : ce serait la suprême sagesse. Cependant, si l'on ne s'essayait pas à traduire les poètes, on priverait bien des lecteurs cultivés de la possibilité de connaître et de goûter de nombreux chefs-d'œuvre — antiques ou modernes — qu'ils ne sauraient aborder dans le texte sans de décourageantes difficultés. Ceci suffit, je pense, à justifier les traducteurs, et à me justifier aussi moi-même de passer outre à la réprobation de Du Bellay.

Comment traduire les **Odes** d'Horace ? Si la question se pose et si je tente à mes risques et périls de la résoudre, c'est qu'il n'en existe, à ma connaissance et à mon avis, aucune traduction française vraiment acceptable. Les moins mauvaises, les moins inexactes, sont ou bien d'affreuses transcriptions littérales rappelant nos vieilles « juxtalinéaires », ou bien de prosaïques transpositions qui se lisent, si l'on veut, mais qui, outre qu'elles s'écartent constamment du texte, ne rendent à peu près rien ni de la couleur ni du mouvement, et absolument rien de la musicalité, de la virtuosité lyrique de ces cent quatre poèmes (en y comprenant le **Chant Séculaire**) où s'épanouissent, avec tant de charme et d'éclat, l'imagination, la finesse, la sensibilité, l'esprit, le génie en un mot, de leur auteur, et dont beaucoup sont des chefs-d'œuvre, — les chefs-d'œuvre d'un genre dont Horace fut à Rome l'unique, à peu de chose près, et, en tout cas, l'incomparable représentant. Ils constituent sa plus haute gloire : lui-même l'avait fort bien senti (**Exegi monumentum aere perennius...**), et nous ne pouvons que lui accorder sur ce point l'admiration sans égale qu'il attendait de la postérité. S'il n'avait écrit que des **Satires**, des **Epîtres** et un **Art poétique**, nous goûterions sans doute Horace comme une sorte de Boileau latin, moins étriqué que le nôtre, moins compassé, — mâtiné, si je puis dire de La Fontaine et quelque peu aussi de Voltaire, — mais, en réalité, nous ne connaîtrions pas Horace (pas plus que nous ne connaîtrions La Fontaine s'il n'avait laissé que des **Contes** et des comédies). Du moins ne connaîtrions-nous qu'un des aspects, qu'une des faces, de sa personnalité de poète et d'homme; la plus originale, la plus précieuse nous échapperait : nous ignorerions Horace poète lyrique.

Fort heureusement il a laissé ces quatre livres d'**Odes** et ce brillant **Chant Séculaire**, qui nous font connaître beaucoup plus à fond que tout le reste de son œuvre et sa vraie nature et la forme la plus vivante, la plus artistique aussi, de son génie poétique. (Je laisse intentionnellement de côté les **Epodes**, qui ne sont qu'un prélude de jeunesse à son œuvre lyrique : il y donne libre cours à son penchant naturel pour la satire et pour le sarcasme, il cherche à y acquérir le renom d'un Archiloque romain; il n'en est pas moins vrai qu'il s'achemine par là, en s'exerçant au maniement de l'iambe et du distique, vers l'ode proprement dite, tout autant que vers la véritable satire.)

Pour nous en tenir aux **Odes**, nous savons combien elles sont variées de sujets, de ton, de forme métrique, de quelle manière les odes érotiques, bachiques, gnomiques, religieuses, politiques y voisinent les unes avec les autres d'un bout à l'autre du recueil, sans qu'il y ait d'ailleurs de barrières rigides ni de frontières bien accusées entre ces différents genres, ou plutôt entre ces différentes variétés d'un même genre. Derrière ces manifestations si diverses du génie lyrique d'Horace — émule, mais émule plein de personnalité et d'indépendance, d'Alcée et de Sapho — on sent d'ailleurs une unité foncière de pensée et d'inspiration qui n'est pas un de leurs moindres attraits; et sous cette mentalité du poète lyrique on sent aussi, bien entendu, la sensibilité si délicate, si nuancée, voilée souvent d'ironie, d'humour (parfois sarcastique), qui l'anime et l'alimente. Quant à l'exécution verbale de ces poèmes, la forme en est presque toujours si heureuse, si musicale, malgré les lourdeurs et les rudesses naturelles de la langue latine qu'il a su si habilement dompter, qu'on a presque constamment l'impression d'une réussite miraculeuse.

J'ajoute, pour bien préciser mon point de vue, que ce lyrisme d'Horace, nous n'avons aucune peine à en sentir, pour peu que nous ayons de sens et de goût poétiques, le charme et la saveur, Horace étant, à mon avis — mais c'était aussi l'avis de Sainte-Beuve — celui de tous les vieux poètes latins qui nous est le plus immédiatement, le plus directement accessible. Il y faut évidemment une certaine initiation, un certain équipement intellectuel préalable : j'entends que nous devons posséder une connaissance suffisante des idées (et des préjugés), des sentiments et des mœurs, des événements et des hommes de son époque, pour n'être pas trop dépaysé en l'abordant, lui et son œuvre. Mais, cette condition remplie, il me semble que nous nous trouvons d'emblée beaucoup plus à l'aise avec lui, beaucoup mieux en harmonie avec le fond de sa nature et de son génie, qu'avec le génie et la nature d'un Virgile, d'un Lucrèce ou d'un Catulle, qui nous paraissent bien plus étrangers. Avec Horace le contact s'établit sans effort; je dirais volontiers, en un sens, que son œuvre a moins vieilli que les leurs, peut-être parce qu'elle est plus simplement et plus largement humaine. Quoi qu'il en soit, nous y pénétrons de plain-pied. La seule chose qui nous gêne un peu, mais à laquelle on a tôt fait de s'adapter, est l'abondance dans ses **Odes** des thèmes mythologico-religieux, qui risquent de donner, au premier abord, au lecteur moderne une impression de pédanterie et d'artifice. En réalité, cela fait partie du

(1) Communication faite à la « Société lyonnaise d'Etudes anciennes » le 28 février 1953.

bagage intellectuel des hommes, et particulièrement des poètes, de cette époque, même de ceux qui, comme Horace, sont détachés de toute superstition et probablement de toute piété, et ne partagent pas — ou ne partagent qu'en paroles — la foi populaire. Et cela n'empêche nullement la poésie des **Odes** d'être une poésie très spontanée, à la fois très spontanée et très travaillée (un peu comme celle de notre La Fontaine), et d'autant plus attachante.

* * *

Ce préambule laisse prévoir, je crois, à combien de difficultés et d'obstacles plus ou moins insurmontables se heurtera le traducteur des **Odes**. Le traducteur des **Satires**, des **Epîtres**, de l'**Art poétique** est naturellement beaucoup plus à l'aise : si ce sont là des œuvres versifiées, on peut dire, selon la formule si expressive et si juste de Sainte-Beuve, qu'elles rasent la prose — à peu près comme rasent la prose les plus délicates **Epîtres** ou les plus fines **Satires** de Voltaire : son « cher Horace » et lui se ressemblent beaucoup sur ce point. On altère peu le caractère de pareilles œuvres en les traduisant en une prose facile et familière. Mais les **Odes** ! Ces **Odes** qui débordent tout à la fois de lyrisme et d'esprit, dont le ton, comme la forme, est si prodigieusement varié, si riche de nuances, et souvent de subtilités ! Comment rendre tout cela de manière à en donner à un lecteur moderne, sans qu'il ait à recourir au texte, la sensation, au moins approximative ? Toutes les traductions françaises que je connais ne sont, je le répète, que de tristes balbutiements prosaïques, qui trahissent vraiment le poète comme aucun autre poète n'a peut-être été trahi. Et pourtant !... Que faire alors ? Je ne me flatte assurément pas d'avoir trouvé un remède au mal, qui est proprement incurable; j'ai cependant cherché la voie — par amour pour le vieil Horace — et peut-être en ai-je trouvé tout au moins l'orientation la plus favorable.

Ce n'est pas que j'aie innové; j'ai seulement tenté d'appliquer aux **Odes** d'Horace une méthode générale de traduction, qui, pratiquée sur d'autres œuvres poétiques, et notamment sur des œuvres lyriques (les **Psaumes** bibliques par exemple), a donné parfois — sinon toujours — des résultats fort estimables. Mais cette méthode, dont je préciserai tout à l'heure le principe et que j'illustrerai de quelques exemples, se caractérisera plus nettement si nous l'opposons tout d'abord aux autres modes de traduction possibles.

Or, il existe selon moi deux sortes de traductions possibles d'une œuvre poétique. J'appellerai l'une — non sans quelque euphémisme — **traduction philologique;** l'autre, **traduction artistique.** En quoi je suis, je crois, tout à fait d'accord avec Benedetto Croce dans son livre sur **La Poésie**. Mais ce n'est pas sous son égide de philosophe ou d'esthéticien que je me place; je me rencontre simplement avec lui.

J'entends par traduction philologique la traduction littérale d'une œuvre poétique en prose, traduction ayant pour objet, en se moulant sur le texte, d'en faciliter la lecture et l'intelligence : c'est un instrument de travail, rien de plus. Une telle traduction n'a par nature, et ne cherche à avoir, aucun caractère littéraire. Tout au plus peut-elle se permettre de viser à l'aisance, et par suite à une relative élégance; mais plus elle vise à l'élégance, et même à l'aisance, plus elle risque de s'écarter de l'original et de sortir de son rôle. C'est assez dire qu'elle est condamnée par principe, qu'elle se condamne en quelque sorte elle-même, à la médiocrité, et à une médiocrité qui n'est pas « dorée ». Elle s'adresse essentiellement aux lecteurs qui connaissent peu ou prou la langue de l'original et sont à même par conséquent de la confronter au texte; elle peut aussi, par surcroît, si le lecteur ignore la langue de l'original, lui donner un vague aperçu ou, comme l'écrit assez finement Croce, un « vague parfum » du texte. « De sorte, ajoute Croce, moins heureusement à mon avis, que la poésie vraie persiste même dans les traductions littérales et en prose. » En fait, nous connaissons tous suffisamment de traductions de cette espèce qui, loin d'offrir un reflet quelconque ou un « parfum » de la poésie originale, n'en fournissent qu'une déformation insipide, sans valeur comme sans attrait. Et ceci me fait penser à cet aphorisme de Rabbi Jehudah (1), dont la formule mordante est à peine exagérée :

« Quiconque traduit un texte mot pour mot,
Celui-là est un menteur. »

Ai-je besoin de dire maintenant ce que j'entends par traduction artistique ? Une traduction de cette sorte est une traduction proprement et véritablement poétique, ou, pour emprunter une de ses formules à Benedetto Croce, une « re-création de la pensée originale ». La traduction philologique se fait par le dehors : il s'agit d'analyser objectivement le texte et de chercher à chaque mot, à chaque locution, à chaque tour de phrase un équivalent qui en donne le sens — le sens matériel, si je puis dire. C'est, au fond, un travail de bon élève. Ce n'est pas une œuvre d'artiste. La traduction artistique se fait, elle, par le dedans : je veux dire qu'avant de l'entreprendre son auteur doit s'être patiemment assimilé la pensée, les sentiments, les émotions, la mentalité, les modes d'expression du poète original; qu'il doit ensuite **revivre**, au sens plein du terme, l'œuvre qu'il entend traduire, la **recréer** pour ainsi dire en lui-même, en faire comme une nouvelle œuvre originale qui soit la reproduction totale, dans une autre langue, du poème qu'il transpose ainsi. Une telle traduction doit être à la fois « belle » et « fidèle », ce qui ne laisse pas d'être, hélas ! extrêmement difficile à réaliser; mais on peut se satisfaire, ici comme ailleurs, d'une perfection relative.

Le traducteur-artiste doit avoir — point capital — l'impression qu'il **collabore**, rétroactivement, avec le poète dont il traduit les œuvres. Ce qui implique qu'il doit être, à un degré ou à un autre, poète lui-même; poète tout au moins de tempérament, d'instinct, de sentiment, et — ce qui n'est pas le moins important — d'oreille : car sa traduction doit chanter, à l'instar du modèle qu'elle imite. Son attitude mentale, quand il travaille à réaliser sa traduction, doit, par suite, être faite à la fois d'assujettissement au modèle et de liberté, ou plutôt combiner, amalgamer, si je puis dire, assujettissement et liberté, en vue d'un résultat aussi proche que possible de la perfection rêvée. Allons plus loin : l'idéal, en pareille matière, ne serait pas seulement de collaborer avec l'auteur,

(1) Cité par Marcel JOUSSE dans ses **Rabbis d'Israël.**

mais de **s'identifier** à lui et, pour ainsi dire, de le **ressusciter**, ou, suivant un mot plus hardi encore du comte Prozor (dans sa préface à la traduction du **Peer Gynt** d'Ibsen), de le « réincarner »; tel Guillaume Schlegel, dont on peut vraiment dire qu'il réincarna Shakespeare lorsqu'il le traduisit en langue allemande. Aussi sa traduction est-elle une des rares œuvres de cette nature qu'on puisse citer avec une admiration sans réserve : les parties versifiées, notamment, y sont aussi vivantes, et aussi mélodiques, que si elles étaient une création spontanée du traducteur. Croce cite, de son côté, la traduction italienne de l'**Iliade** de Vincenzo Monti, où il voit, non sans raison, un « chef-d'œuvre ». En français, des exemples de cette nature sont beaucoup moins faciles à découvrir, en raison sans doute du manque de souplesse, et je dirai même de richesse, de notre langue, qui a certes d'autres mérites, mais qui ne possède pas, par nature, cette vertu d'adaptation, cette malléabilité, sans laquelle les traductions les plus soignées restent gauches et ne peuvent être que mal venues. Ce ne sont pas en tout cas les traductions (en prose, il est vrai) de Leconte de Lisle, et en particulier sa traduction des **Odes** d'Horace, qui mériteraient ici d'être évoquées : la grâce, la dextérité leur manquent; l'âme aussi. Tout poète qu'il fût et grand poète, Leconte de Lisle a fait ces traductions par le dehors, avec une maladresse insigne; il est aussi loin que possible d'avoir « réincarné » son auteur.

Si une traduction artistique est réussie, est vraiment artistique, elle pourra aider éventuellement à lire et à comprendre le texte, mais son objet n'est pas là : son rôle est de **se substituer** au texte, d'en offrir une sorte de **réplique**, à la fois plastique, musicale et intellectuelle, qui fasse goûter directement au lecteur, dans une aussi large mesure que possible, toutes les beautés de l'original. Or, si nous élargissons la question, qu'existe-t-il, en fait, dans ce genre de la traduction artistique ? Les traductions d'œuvres poétiques en prose pure et simple s'éliminent d'elles-mêmes, si soignées qu'elles puissent être, puisqu'elles sacrifient nécessairement la forme et le rythme à la pensée, la musicalité du style à l'exactitude et à la conformité du sens (1). Bédier (dans l'avant-propos de sa **Chanson de Roland**) les compare spirituellement à un moulin sans eau : c'est tout dire. Quant aux traductions versifiées, c'est un type de traduction qui donne parfois, nous l'avons dit, dans d'autres langues des résultats de grande valeur, mais qui en français conduit tout droit, et sans remède, à la plus pénible infidélité. Un terrible écueil est la rime; mais la mesure elle-même en est un autre. Une traduction vraiment bonne en vers rimés est impossible : on ne fera sans doute jamais mieux en ce genre que l'abbé Delille avec sa traduction des **Géorgiques**, pleine de savoir-faire et d'adresse, mais qui défigure constamment, sans qu'on puisse le lui reprocher, l'œuvre qu'elle prétend reproduire (2). Une traduction en vers simplement mesurés, sans rimes, semble au premier abord plus aisée à façonner; mais elle n'est guère réalisable qu'entre deux langues apparentées à la fois par leur vocabulaire, par leur accentuation et par leurs particularités prosodiques, l'anglais et l'allemand par exemple. Le mode de versification importe tout particulièrement. Or il y a évidemment beaucoup plus d'analogie entre la versification gréco-latine d'un côté, la versification allemande ou anglaise et même la versification italienne de l'autre, qu'entre cette même versification gréco-latine et notre versification française, qui, quelque liberté qu'elle prenne avec les règles classiques, n'en reste pas moins foncièrement numérique et syllabique. C'est pourquoi je ne vois, avec le français, qu'une seule solution pratique et fructueuse du problème, surtout quand il s'agit d'œuvres lyriques, comme les **Psaumes** de l'Ancien Testament ou les **Odes** d'Horace : c'est la combinaison, en quelque sorte hybride, qui consiste à traduire ces œuvres **vers par vers, mais en prose,** une ligne de prose répondant à chaque vers du texte, lui faisant pendant et pour ainsi dire écho. C'est affaire de disposition matérielle, typographique, mais aussi, et plus encore, d'agencement verbal et rythmique — d'autant qu'il est souhaitable que cette prose soit le plus possible modulée et cadencée. Tel est le principe. Naturellement il faudra souvent — très souvent même avec Horace — procéder, en raison des nécessités de la construction, tellement plus rigide en français qu'en toute autre langue, à des interversions (ou à des chevauchements) de détail; l'essentiel est que ces « coups de pouce » indispensables restent aussi discrets que possible et, surtout, que l'impression d'ensemble ne s'en trouve pas altérée : affaire de doigté, de tact, de la part du traducteur. Il va sans dire, de plus, qu'une telle traduction ne s'improvise pas, qu'elle exige un long et minutieux travail, des reprises, des retouches successives, par conséquent du temps et de la patience — autant et souvent beaucoup plus que le texte original n'en a coûté au poète créateur. J'insiste enfin sur le fait que ces lignes de prose, succédanés des vers de l'original, offriront souvent, ou d'elles-mêmes ou grâce à l'art du traducteur, un certain rythme rappelant plus ou moins celui du texte; rythme auquel le traducteur ne peut et ne doit naturellement pas s'astreindre, ce qui fausserait tout, mais qu'il doit savoir accueillir, cultiver, mettre en valeur, chaque fois qu'il se présente à lui sans effort ou sans artifice excessif.

*
* *

Je dois dire, pour en finir avec ces généralités, que les principaux caractères, que ce que l'on peut appeler les principales « règles » de ce mode de traduction ont été admirablement définies par Raymond Schwab, dans une « Note sur la traduction » que l'on peut lire en tête de la traduction des **Psaumes** de l'Ancien Testament publiée récemment par l'Ecole Biblique de Jérusalem, et dont les auteurs ont précisément utilisé, avec beaucoup d'habileté, le système en question. C'est ainsi que, soulignant le caractère elliptique de la langue du Psalmiste, Schwab insiste sur le devoir du traducteur de ne pas paraphraser, de ne pas « diluer » (de « n'espacier point, dirait Du Bellay, hors des limites de l'auteur »). C'est ainsi qu'il déclare qu'« un langage poétique, cela veut dire d'abord des éléments musicaux réagissant sur les éléments rationnels », excel-

(1) Voir l'« Avertissement » dont Paul MAZON a fait précéder son admirable traduction d'Eschyle, si délicate néanmoins qu'il est difficile de n'y pas voir, en toute justice, une authentique œuvre d'art.

(2) Rapprocher Boileau, qui, traduisant dans son **Art poétique** (III, v. 278) le commencement de l'**Enéide,** a mis, comme le remarquait La Harpe, trois vers pour deux, et en omettant l'une des circonstances essentielles du texte, **fato profugus.**

lente formule qui l'amène à dire en propres termes que « maintenir les cadres rythmiques du Psalmiste était » pour le traducteur « une condition absolue, puisque le psaume se définit par des structures musicales ». Il suffit d'une très légère transposition pour en dire autant, tout aussi justement, des **Odes** d'Horace, qui d'ailleurs à tout moment parle de la lyre ou de la cithare dont il est censé s'accompagner. C'est ainsi encore que Schwab écarte catégoriquement l'idée d'un « calque », et ajoute : « C'est la moindre sagesse recommandée aux traducteurs que la résignation aux pertes salutaires. » On ne saurait mieux dire. Je pourrais citer également ce qu'il dit des « effets d'emplacement », c'est-à-dire des effets tirés de la disposition relative des mots, « l'un des ressorts... par lesquels une langue aussi rigide que le français peut racheter la faiblesse de ses ressources ». Et enfin cette remarque hardie et capitale, qui dans la « Note » en question précède toutes les autres et pour ainsi dire les domine : « La nécessité d'être aisément entendu suivra celle de respecter les moyens d'expression propres au Psalmiste »; ce qui revient à dire que la traduction ne doit pas être, en règle générale (il peut y avoir des exceptions), plus explicite que le texte. Respecter les moyens d'expression propres à l'auteur qu'on traduit, surtout quand c'est un poète, quitte à être moins aisément entendu, ce n'est pas une facilité, c'est une gêne de plus pour le traducteur; mais c'est bien à ce prix, et à ce prix seulement, qu'il sera totalement fidèle.

Bref, on trouve dans cette « Note » de Schwab, en trois ou quatre pages, un parfait exposé des obstacles de nature diverse auxquels se heurte inévitablement le traducteur d'une œuvre lyrique, et des moyens qui s'offrent à lui de surmonter ces obstacles ou de les tourner avec art. Sa façon d'envisager le problème et d'en assurer la solution est exactement celle que je préconise ici, dans un domaine assez différent du sien.

* * *

Revenons à Horace et à ses **Odes.**

Nous partirons de ce principe, difficilement contestable, je pense, qu'une œuvre lyrique ne peut et ne doit être traduite qu'en langage lyrique; que par conséquent la première règle du traducteur devra être de respecter scrupuleusement la **tonalité** de son modèle, et d'éviter de son mieux que des platitudes, des paraphrases, des prosaïsmes intempestifs ne prennent la place des images et de la musique du texte.

Ceci posé, quels sont les éléments essentiels du lyrisme d'Horace dans ses **Odes** ? D'abord, comme chez tous les vrais lyriques, de race et de vocation, une sorte d'élan de l'âme et de l'esprit malaisément définissable, une sorte d'envol, intellectuel et psychique, incessamment soutenu et renouvelé, qui, pour chaque pièce particulière, donne au départ la note initiale et le mouvement, assure l'unité d'allure et de ton du poème, et conduit sans heurt et sans effort à la chute finale. Est-ce là une chose qu'on puisse conserver, qu'on puisse rendre telle quelle dans une traduction ? Evidemment non. Mais il faut tout faire, si l'on y est sensible soi-même, pour en suggérer l'idée — ou mieux le sentiment, la sensation — et pour cela conserver le plus possible, outre le mouvement général du morceau, la couleur et l'aspect du style jusque dans ses moindres détails.

Il reste néanmoins que le traducteur des **Odes** aura bien de la peine, fût-il poète lui-même, à épouser dans toute sa spontanéité, dans toute sa plénitude, l'inspiration du poète créateur, et à éviter à cet égard les déviations et les faux-pas.

Si de cette inspiration, de ce souffle lyrique qui anime Horace et donne à chacune de ses odes son unité et sa vie, nous passons à la mise en œuvre, à la réalisation technique du poème, ce qui frappe au premier coup d'œil, c'est la disposition en strophes, identiques d'un bout à l'autre de la même pièce, mais variant d'une pièce à l'autre, le poète s'appliquant d'instinct à approprier chaque fois la forme métrique à la nature du sujet traité et aux intentions qu'elle recouvre. Si le traducteur n'en tient pas compte, ou n'en tient compte que graphiquement et d'une manière toute formelle, il est trop certain que sa tâche sera manquée, quelque ingéniosité qu'il y déploie par ailleurs.

On me fera peut-être une objection, que je ne puis pas négliger. Sur les cent quatre odes dont se compose (**Chant Séculaire** compris) le recueil d'Horace, il en est vingt-quatre que certains éditeurs se refusent à partager en strophes; mais leurs raisons, que je n'ai pas à discuter ici, sont peu convaincantes, et quand on voit que parmi les odes dont ils se refusent à organiser les vers en strophes figure notamment le célèbre dialogue entre Horace et Lydie (**Donec gratus eram tibi...**), qu'ils répartissent en distiques, on se frotte les yeux. Le fait est que toutes les odes d'Horace, sauf une (IV, 8), qui est du reste si médiocre qu'on l'a souvent regardée comme apocryphe ou comme altérée par des interpolations, sont composées d'un nombre de vers divisible par quatre et se répartissent très harmonieusement, comme l'avait observé Meineke, en quatrains lyriques, à l'instar des odes de Sapho par exemple. Une seule exception, mais qui n'infirme pas la « loi de Meineke » : l'ode III, 12, qui se compose de douze ioniques mineurs, mais dont la scansion, très discutée, ne peut guère se concevoir qu'en strophes de trois vers chacune. Quant aux strophes de quatre vers régulièrement employées par Horace dans les cent deux autres pièces, il en existe, je le rappelle brièvement, dix-neuf types différents, qu'on peut grouper en quatre catégories : 1° strophes monostiques; 2° strophes formées de deux distiques consécutifs (ce sont ces deux catégories que les éditeurs dont je parlais excluent sans raison valable); 3° strophes formées de trois vers identiques suivis d'un vers plus court, telle la strophe saphique avec ses trois hendécasyllabes suivis d'un adonique; 4° strophes formées de deux vers identiques suivis d'un vers plus court, suivi lui-même d'un vers de longueur intermédiaire, telle la strophe alcaïque comprenant deux hendécasyllabes suivis d'un ennéasyllabe, puis d'un décasyllabe. Le problème se pose ainsi dans toute son étendue et dans toute sa netteté.

Il faut naturellement voir dans la strophe l'unité rythmique de l'ode. Mais, si chaque strophe forme un tout mélodique, elle ne correspond pas nécessairement à une coupure du sens. Bien loin de là, le sens chevauche très fréquemment d'une strophe sur l'autre (exactement comme, par enjambement, d'un vers sur l'autre). Autrement dit, la coupure du sens, soit entre deux phrases, soit à l'intérieur d'une même phrase, peut intervenir à n'importe quelle place dans le corps de la strophe, compte tenu, bien entendu,

des exigences de la métrique. Mais, s'il n'y a pas concordance entre les divisions métriques et les divisions rationnelles du poème, il n'en règne pas moins entre elles une harmonie merveilleuse : le déroulement logique de la pensée et le déroulement rythmique de son expression, indépendants par nature, s'associent, se combinent, se fondent l'un dans l'autre, de la manière la plus vivante; et le poème s'en trouve d'autant plus étoffé, d'autant plus cohérent, d'autant plus délicat ou plus puissant, selon les thèmes et les sujets traités. Là résident le secret capital de l'art d'Horace poète et écrivain lyrique, et son don le plus génial.

D'une manière générale, on peut dire que la mélodie, le rythme à la fois musical et verbal, prime le sens, l'enveloppe, se l'incorpore, le façonne, la structure métrique dominant et conditionnant la structure intellectuelle du poème; mais on peut dire aussi, et plus justement selon moi, en renversant les choses, que la structure métrique, constituée par la succession des vers et des strophes, est comme une sorte de charpente ou d'armature, autour de laquelle le sens se déploie, en phrases extrêmement souples et déliées, de manière à satisfaire tout ensemble l'oreille et l'esprit. En tout cas, quelle que soit la conception qu'on adopte, c'est avant tout le rythme qu'il faudrait, sans sacrifier le sens, pouvoir faire passer dans une traduction véritablement fidèle, véritable image et écho de son modèle. Mais ceci est beaucoup plus difficile encore que de s'assimiler l'inspiration du poète, et nous touchons là à quelque chose qui ressemble singulièrement à la quadrature du cercle.

Comment, à présent, dans ce cadre métrique ou sur cette charpente métrique, s'exprime la pensée elle-même ? Comment les mots sont-ils choisis ? comment sont-ils disposés ? Disons tout de suite : avec la plus grande liberté, mais avec une liberté très artistique et très réfléchie. Il n'y a peut-être pas de poète qui, dans une œuvre lyrique, se soit montré à la fois plus hardi et plus scrupuleux qu'Horace dans le choix de son vocabulaire et dans l'agencement de son style, et qui donne davantage au lecteur une impression de facilité et d'aisance. Presque tous les mots — et en disant « presque tous les mots » je pèse ce que je dis — font image; beaucoup d'entre eux sont pris dans des acceptions exceptionnelles ou inattendues, que le contexte rend naturelles ou, en tout cas, très saisissables : cette langue d'Horace lyrique est, à ce point de vue, quelque chose d'unique, on ne l'a pas, que je sache, suffisamment remarqué; l'étude, extrêmement minutieuse, toute en nuances beaucoup plus psychologiques et subjectives que philologiques, en serait à faire et ne ressemblerait à rien d'autre.

Une autre chose qui frappe est la prodigieuse concision de l'expression lyrique chez Horace. Ce n'est pas lui qui délayerait, qui traînerait sur une idée, ou sur une image, à la façon de tel ou tel de nos poètes romantiques. La sobriété, la densité de son style lyrique est telle que bien souvent des éléments logiques importants, mais qui alourdiraient le vers ou la strophe, font défaut, demeurent sous-entendus, si adroitement suggérés au lecteur qu'il ne s'aperçoit généralement pas de ce manque. C'est ainsi que les adjectifs possessifs, que nous sommes obligés de rétablir en français (tout comme les articles) et que les particules de coordination ou de transition entre les phrases sont presque systématiquement éliminés. Il y a mieux : il y a des ellipses qui touchent à l'ambiguïté, comme par exemple lorsqu'il écrit (IV, 5, 23) : **Laudantur simili prole puerperae,** pour exprimer l'idée que les femmes qui viennent d'accoucher se voient complimentées de ce que l'enfant qu'elles ont mis au monde ressemble à leur mari (**simili prole**), ce qui témoigne de leur vertu. Cette concision raffinée est une des formes de ce que j'appellerais volontiers la « coquetterie » d'Horace poète lyrique. Il faudrait tenir compte aussi, cela va sans dire, des alliances de mots, non moins hardies, qui contribuent également à donner à ce style son extraordinaire cachet de brièveté et d'originalité. Une autre forme de cette coquetterie est dans le soin si rare, si anormal même chez un écrivain latin, qu'Horace apporte à ne pas répéter deux fois le même mot dans le cours d'une même pièce. C'est visiblement une règle qu'il s'impose, par délicatesse, par goût d'artiste, et qu'il s'efforce de respecter en recourant, non pas à de malencontreuses périphrases, mais à des synonymes successifs : **uictima** et **hostia** (III, 23); **chordis** et **fidibus** (IV, 9); **proelia, certamen, pugna** (III, 20), pour désigner la même lutte, la même rivalité entre deux personnages; etc. Source d'embarras pour le traducteur. Il y a assurément des infractions à cette règle de pure esthétique, mais assez peu nombreuses : elles ne se rencontrent guère que dans des odes particulièrement longues, ou dans des pièces de second ordre, moins bien venues que les autres, soit parce qu'elles datent des débuts d'Horace dans la poésie lyrique, soit pour d'autres raisons accidentelles.

Voilà pour le choix des mots. Quant à leur construction dans la phrase et dans la strophe, elle n'est ni moins savante, ni moins subtile. La langue latine, grâce surtout au jeu des désinences casuelles, permet aux poètes non seulement toutes les inversions, mais tous les enchevêtrements imaginables; Horace lyrique en use comme pas un. C'est ainsi que des mots étroitement unis grammaticalement, tels que l'épithète et le nom auquel elle se rapporte, sont constamment dissociés, pour des raisons à la fois métriques et esthétiques : l'une dans un vers, l'autre dans le premier, le deuxième, voire le quatrième des vers suivants. Dans l'ode IV, 4, on trouve au troisième vers de la deuxième strophe l'adjectif **uerni**, le nom qu'il qualifie, **uenti**, n'apparaît qu'au premier vers de la strophe suivante. Mieux encore, il y a dans l'ode III, 4, une strophe qui commence par les mots **Me fabulosae** et qui se termine, quatre vers plus loin, par le substantif **palumbes**, dont **fabulosae** était l'épithète. La phrase est, dans l'intervalle, si heureusement balancée que cela n'étonne ni ne choque. On pourrait multiplier ces exemples.

* * *

J'en ai fini avec cet aperçu, sommaire et très incomplet, des principaux éléments de l'art d'Horace écrivain lyrique. Reste à se demander ce que peut faire, en face d'une telle œuvre, le traducteur soucieux de créer chez son lecteur une sensation aussi proche que possible de celle que donne la lecture du texte. Qu'il doive se résigner à d'innombrables sacrifices de toute espèce, ce n'est que trop certain; il est souhaitable néanmoins que la « part du feu » soit aussi réduite que possible. La première condition

me paraît être de conserver scrupuleusement la division en strophes, ce qu'aucun traducteur n'a fait : quelques-uns les remplacent par des alinéas de longueur diverse, qui faussent tout. Mais, même si les alinéas de la traduction répondaient un à un, sans les allonger ni les raccourcir, aux strophes du modèle, on ne donnerait par là aucune idée, même lointaine, du rythme mélodique de l'ode. Si l'on veut y parvenir, il ne faut pas s'en tenir à la strophe, il faut aller jusqu'au vers : à chaque vers, nous l'avons dit, doit correspondre une ligne de la traduction, qu'on s'efforcera de rendre aussi mélodieuse que possible, en serrant toujours le texte d'extrêmement près; il faut en outre, dans chaque strophe, conserver la disposition relative des vers, de manière à permettre de distinguer au premier coup d'œil les différentes strophes : la strophe saphique de la strophe alcaïque, les diverses strophes asclépiades les unes des autres, etc.

Voilà pour le dessin extérieur, pour l'aspect visuel de la traduction des **Odes.** Dans ce cadre qu'allons-nous mettre ? D'insurmontables difficultés surgissent immédiatement. Tout d'abord, le français, en raison de sa structure grammaticale et de ses procédés de style, est forcément, si concis soit-il, beaucoup moins ramassé que le latin, et à plus forte raison que ce latin si spécial d'Horace : d'où il suit que la traduction paraîtra toujours, comparée au texte, plus ou moins pesante et filandreuse. D'autre part, la construction régulière et uniforme du français, qui permet à peine de rares et timides inversions, empêchera de suivre la phrase latine dans ses méandres incessants, ce qui aura pour effet de raidir et de prosaïser la traduction. En outre, et pour cette même raison, on sera inévitablement obligé de grouper les mots tout autrement qu'en latin, et l'on risquera par là même de substituer aux images et aux hardiesses du modèle une relative platitude. En se défendant de son mieux contre ces dangers, il faudra tâcher d'aboutir à un équilibre verbal, autre évidemment que celui du texte, mais qui n'en rompe ni l'allure ni l'harmonie générales. Reprenant une image d'Horace, je comparerais volontiers ce travail à celui de l'abeille, qui va butinant et rebutinant sans se lasser, **per laborem plurimum**, en vue du miel à composer. Je crois bon d'ajouter enfin qu'il ne faudra pas non plus méconnaître les traits de malice, d'ironie, d'humour, qui émaillent, plus ou moins voilés par le mouvement lyrique, toutes les pièces du recueil, jusqu'aux plus sérieuses et aux plus « pindariques » : je ne sais rien, en effet, de plus malencontreux que de donner — comme il arrive trop souvent — un air et un ton de gravité à ce qui, dans le texte, est astucieusement relevé de sel attique.

* * *

Quelques exemples, si imparfaits soient-ils, permettront peut-être de mieux juger de la valeur des principes ci-dessus formulés et de leur application à l'œuvre lyrique d'Horace :

1) **Ode I, 5**

Quel est le svelte jouvenceau qui sur un lit de roses,
Baigné de fluides essences, te presse entre ses bras,
Pyrrha, dans cette grotte charmante ?
Pour qui relèves-tu ta blonde chevelure
Avec une si gracieuse négligence ? Hélas ! combien [de fois
Pleurera-t-il sa foi déçue, les dieux changés ! avec [quelle stupeur
Verra-t-il, spectacle imprévu,
Les flots se hérisser sous le fouet des vents [lugubres,

Lui qui maintenant jouit, crédule, de ta beauté [rayonnante,
Qui t'espère toujours à lui, toujours digne de son [amour,
Et ne sait pas combien les brises
Sont perfides ! Malheur aux innocents
Qu'éblouit ta beauté !... Moi, un tableau votif
Suspendu à la sainte muraille atteste
Que j'ai au sortir du naufrage
Offert mes vêtements au puissant dieu des mers.

2) **Ode I, 33**

Albius, ne te désole pas en pensant plus que de [raison
A l'inhumaine Glycère, et ne te demande pas sans fin
En de touchantes élégies pourquoi un plus jeune [amant
T'éclipse en son cœur infidèle.

Lycoris, au petit front si joli, se consume d'amour
Pour Cyrus; Cyrus ne ressent d'attrait que pour
L'intraitable Pholoé, mais on verra plutôt les chèvres
S'unir aux loups d'Apulie

Que Pholoé tomber aux bras d'un déshonorant séduc- [teur.
Ainsi en décida Vénus, qui se plaît, par un jeu cruel,
A soumettre à son joug d'airain âmes
Et corps mal assortis.

Moi-même, à qui s'offraient des amours plus propices,
Je restai pris aux séduisantes chaînes de Myrtale
L'affranchie, plus fougueuse que les flots de l'Adria- [tique
Creusant les golfes de Calabre.

3) **Ode I, 3**

Que la déesse qui règne à Cypre,
Que les frères d'Hélène, astres étincelants,
Que le souverain maître des vents,
Les tenant tous enchaînés, hormis l'iapyx,

Te conduisent, vaisseau à qui est confié
Virgile et qui nous dois ce cher dépôt :
Remets-le sain et sauf aux rives de l'Attique
Et préserve, je t'en conjure, cette moitié de mon âme.

Il avait le cœur cuirassé de chêne
Et d'un triple airain, celui qui le premier livra
Un frêle esquif aux fureurs de la mer,
Sans craindre ni l'impétueux africus

En lutte avec les aquilons,
Ni les sombres Hyades, ni la rage du notus
Qui règne sur l'Adriatique
En tyran, soulevant ou calmant ses flots à volonté.
Quelle mort l'eût fait reculer,

Celui qui d'un œil sec vit alors les monstres nager,
La mer s'agiter en tumulte, et
Les sinistres écueils des monts Acrocérauniens ?

C'est en vain que la prudence divine
Scinda la terre en tronçons par l'océan
Divisés, puisque nos vaisseaux impies
Franchissent allègrement ces étendues interdites.

Audacieuse à tout braver,
La race humaine court de sacrilège en sacrilège.
L'audacieux fils de Japet
Par une ruse fatale dota l'humanité du feu :

Du jour où le feu fut ravi
Aux demeures éthérées, la maigreur et l'essaim nou-
[veau
Des fièvres s'abattirent sur la terre,
Et l'inévitable trépas, jusque-là tardif et lointain,

Précipita soudain sa marche.
Dédale brava le vide des espaces aériens
Sur des ailes refusées à l'homme;
Hercule parvint à forcer les barrières de l'Achéron.

Rien n'est inaccessible aux mortels :
Notre folie s'attaque au ciel lui-même, en sorte
Que nos crimes empêchent Jupiter
De déposer ses foudres furibondes.

4) **Ode I, 8**

Lydie, au nom de tous les dieux,
Dis-moi, je t'en conjure, pourquoi par ton amour tu
[pousses Sybaris
A sa perte, pourquoi il a pris en horreur
Le Champ-de-Mars, lui qui ne redoutait poussière
[ni soleil,

Pourquoi on ne le voit plus caracoler
Parmi les mâles jeunes gens de son âge, ni dompter
[avec le mors à dents de loup
La bouche d'un cheval gaulois.
Pourquoi a-t-il peur d'effleurer les fauves eaux du
[Tibre ? Pourquoi

Se garde-t-il de l'huile avec plus de soin
Que du sang de vipère et ne montre-t-il plus de bras
[bleuis
Du poids des armes, lui qu'illustrèrent
Si souvent le disque et le javelot lancés par-delà la
[ligne prescrite ?

Pourquoi se tient-il caché, comme fit, dit-on,
Le fils de la maritime Thétis au temps des lamentables
Funérailles de Troie, pour éviter que sa virilité
Ne le jetât en plein carnage contre les hordes Lycien-
[nes ?

5) **Ode I, 4**

L'âpre hiver se dissipe au charmant retour du prin-
[temps et du favonius,
Les machines tirent à la mer les carènes mises au
[sec,
Les troupeaux ne se plaisent plus à l'étable ni le
[laboureur près du feu,
Et les prés ne sont plus blanchis d'un tapis de givre
[argenté.

Voici que Vénus Cythérée mène les chœurs qui
[dansent au clair de lune
Et qu'enlacées aux Nymphes les Grâces aux beaux
[corps
Battent de leurs pieds le sol en cadence, tandis que
le brûlant Vulcain
Rallume les laborieux ateliers des Cyclopes.

C'est maintenant qu'il sied de parfumer sa tête en
[l'enveloppant de myrte vert
Ou des fleurs que produit la terre libérée;
C'est maintenant qu'il sied d'immoler à Faunus dans
[les forêts ombreuses
Une agnelle, s'il la revendique, ou, s'il le préfère,
[un chevreau.

La pâle Mort heurte d'un même pied les cabanes
[des pauvres
Et les châteaux des rois. O fortuné Sestius,
La courte durée de la vie nous défend d'ébaucher de
[longues espérances :
La Nuit bientôt se saisira de toi, et les Mânes de
[la fable,

Et le vain séjour de Pluton, où tu ne seras pas si tôt
[arrivé
Que tu ne tireras plus aux dés la royauté du vin
Et que tu cesseras de goûter les charmes de Lycidas,
[pour qui brûlent aujourd'hui
Tous les jeunes hommes, et qui sous peu échauf-
[fera le cœur des vierges.

6) **Ode I, 22**

Celui dont la vie est pure et de tout crime innocente
N'a besoin ni des javelots du Maure, ni d'un arc,
Ni, Fuscus, d'un carquois lourd de flèches
Empoisonnées,

Qu'il ait à traverser soit les Syrtes torrides,
Soit l'inhospitalier Caucase,
Ou les contrées que lèche de ses eaux
Le fabuleux Hydaspe.

C'est ainsi que, dans la forêt Sabine, quand je chan-
[tais,
Toute borne franchie, tous soucis dépouillés,
Ma chère Lalagé, un loup s'enfuit à ma vue
Quoique je fusse sans armes :

Loup monstrueux, tel que ni la guerrière
Daunie n'en nourrit dans ses vastes chênaies,
Ni la terre de Juba, mère aride des lions,
N'en enfante.

Mettez-moi en ces plaines engourdies
Où nul arbre ne se ranime au doux souffle de l'été,
Contrées perdues qu'oppriment les brouillards
Et l'inclément Jupiter;

Mettez-moi, sous le char trop proche
Du soleil, en une terre inhabitable à l'homme :
Je ne laisserai pas d'aimer Lalagé au doux sourire,
Lalagé au doux babil.

7) **Ode II, 14**

Elles s'en vont, hélas ! Postumus, Postumus,
Nos fugaces années, et ce n'est pas notre piété
Qui retardera nos rides ni la vieillesse
Menaçante, ni la mort indomptable.

Non, quand à chaque jour qui passe tu tenterais,
Ami, de fléchir au prix de trois cents taureaux
L'inattendrissable Pluton, qui tient
Géryon au triple corps et Tityos

Captifs de ces fatales ondes que nous devrons tous
[passer,
Oui, tous, tant que nous sommes à nous nourrir
Des dons de la terre, que nous ayons été
Des rois ou de pauvres cultivateurs.

En vain éviterons-nous le sanguinaire Mars
Et le rauque fracas des flots de l'Adriatique,
En vain nous garderons-nous chaque automne
Du souffle pernicieux de l'auster :

Nous devrons tous aller voir le noir Cocyte
Aux eaux languissantes, la race maudite
De Danaüs, et Sisyphe,
Fils d'Eole, condamné à un labeur sans fin.

Il te faudra quitter la terre, ta maison, ton épouse
Aimée, et de ces arbres que tu cultives
Aucun sinon le haïssable cyprès
Ne suivra son maître éphémère.

Un héritier mieux avisé engloutira le cécube
Que tu conserves sous cent clefs et arrosera
Glorieusement tes pavages d'un vin
A faire envie aux soupers des pontifes.

8) **Ode I, 31**

Que demande Apollon, au jour de sa dédicace (1),
Le poète ? Qu'implore-t-il en versant de sa patère

(1) Il s'agit, comme on sait, de la « dédicace » du temple d'Apollon Palatin, en 28 av. J.-C.

Le vin nouveau ? Non pas les moissons
Fécondes de la plantureuse Sardaigne,

Non pas les splendides troupeaux de la brûlante
Calabre, non pas l'or ou l'ivoire Indien,
Non ces champs que rongent sans bruit
Les paisibles eaux du Liris.

Qu'ils taillent à Calès les vignes de leur serpe, ceux
Qui en ont reçu le don de la Fortune; que le riche
Trafiquant vide en des tasses d'or
Les vins acquis contre des denrées de Syrie,

Homme cher aux dieux mêmes qui trois et quatre fois
Par an retourne impunément sur la mer
Atlantique. Moi, d'olives
Je me repais, de chicorée et de mauves légères.

Accorde-moi, fils de Latone, de jouir du peu qui
[m'est échu
Le corps valide et, je t'en supplie, l'esprit sain,
De vieillir sans décrépitude
Et sans déposer ma cithare.

* * *

Résumons-nous. L'idéal pour une traduction des **Odes** d'Horace — comme d'ailleurs pour toute traduction d'une œuvre poétique — idéal purement utopique, serait évidemment de reproduire à la fois, et sans aucune entorse, la contexture métrique et la contexture verbale du texte, ou, d'un point de vue légèrement différent, sa contexture intellectuelle et sa contexture musicale. A défaut de cet invraisemblable tour de force, la meilleure « approximation » n'est-elle pas, en dépit de toutes ses imperfections, le système, quelque peu bâtard, mais fidèle, dont ces quelques échantillons montrent du moins qu'il est réalisable ?

René WALTZ.

VERSION GRECQUE (Pour la classe de Seconde)

LES INCONVÉNIENTS DU MONDE ET LES AVANTAGES DE LA SOLITUDE OU POURQUOI IL FAUT ÊTRE MOINE

TEXTE

Ἐν ἡσυχίᾳ τὸν νοῦν ἔχειν πειρᾶσθαι προσήκει. [...] Τὸν μὲν οὔπω τοῖς δεσμοῖς τοῦ γάμου συνεζευγμένον λυσσώδεις ἐπιθυμίαι καὶ ὁρμαὶ δυσκάθεκτοι καὶ ἔρωτές τινες δυσέρωτες ἐκταράσσουσιν · τὸν δ' ἤδη κατειλημμένον ὁμοζύγῳ ἕτερος θόρυβος φροντίδων ἐκδέχεται · ἐν ἀπαιδίᾳ, παίδων ἐπιθυμία, ἐν τῇ κτήσει τῶν παίδων, παιδοτροφίας μέριμνα, γυναικὸς φυλακή, οἴκου ἐπιμέλεια, οἰκετῶν προστασίαι, αἱ κατὰ τὰ συμβόλαια βλάβαι, οἱ πρὸς τοὺς γείτονας διαπληκτισμοί, αἱ ἐν τοῖς δικαστηρίοις συμπλοκαί, τῆς ἐμπορίας οἱ κίνδυνοι, αἱ τῆς γεωργίας διαπονήσεις. Πᾶσα ἡμέρα ἰὸν ἄν ἥκει φέρουσα τῆς ψυχῆς ἐπισκότησιν · καὶ αἱ νύκτες, τὰς μεθημερινὰς φροντίδας παραλαμβάνουσαι, ἐν ταῖς αὐταῖς φαντασίαις ἐξαπατῶσι τὸν νοῦν. Τούτων δὲ μία φυγή, ὁ χωρισμὸς ἀπὸ τοῦ κόσμου παντός. [...] Πρὸς δὴ τοῦτο μέγιστον ὄφελος ἡμῖν ἡ ἐρημία παρέχεται, κατευνάζουσα ἡμῶν τὰ πάθη καὶ σχολὴν διδοῦσα τῷ λόγῳ παντελῶς αὐτὰ τῆς ψυχῆς ἐκτεμεῖν.

Saint-Basile, *Lettre II.*

TRADUCTION

On doit s'efforcer de tenir son esprit en repos. [...] Celui qui n'est pas encore dans les liens du mariage est tourmenté par des appétits furieux, des impulsions difficiles à réprimer et de misérables désirs. Quant à celui qui est déjà lié à une compagne, c'est un autre tourbillon de soucis qui l'attendent : s'il n'a pas d'enfants, il désire en avoir; s'il en possède, c'est leur éducation qui le rend soucieux; il doit surveiller sa femme, prendre soin de sa maison, donner ses ordres aux serviteurs, il y a les ennuis d'affaires, les disputes avec les voisins, les luttes devant les tribunaux, le commerce et ses aléas, les travaux pénibles de l'agriculture. Chaque jour vient répandre son ombre sur l'âme et les nuits, en accueillant les soucis de la journée, tendent à l'esprit le piège des mêmes illusions. Il n'y a qu'un seul moyen d'y échapper : se séparer du monde tout entier. [...] Pour y parvenir, la solitude nous est d'un très grand secours, car elle apaise nos passions et permet à la raison de les extirper totalement de notre âme.

COMMENTAIRE

La vie de saint Basile (330-379) est relativement courte et bien remplie. Ce Cappadocien, issu d'une famille depuis longtemps chrétienne, tient à l'Eglise par des liens multiples. Deux de ses frères seront évêques comme lui (Grégoire à Nysse et Pierre à Sébaste), son meilleur ami est Grégoire de Nazianze, évêque, fils d'évêque, une de ses sœurs, Macrine, est religieuse. Ses études le mènent à Constantinople et à Athènes avec Grégoire de Nazianze; il s'y trouve en même temps que le futur Apostat. Puis, c'est le retour en Asie mineure, l'initiation à la vie monastique qu'il est le premier, avec Eustathe de Sébaste, à faire connaître dans son pays natal; la prêtrise (vers 362), puis l'épiscopat (370) dans sa ville natale de Césarée, métropole de la province.

Les deux Grégoire, le frère et l'ami, sont des théologiens, des intellectuels, Basile est administrateur, pasteur, conducteur d'hommes. Cet homme frêle qui supporte mal les rigueurs du climat de la Cappadoce, souvent malade, est animé d'une énergie indomptable. Partout sur la brèche, il introduit le monachisme dans la région, fonde une véritable ville, la Basiliade comme l'appelle le peuple, à la fois hôtel, hôpital, église et couvent. Il est, avec saint Athanase, puis seul, le chef le plus intrépide du parti nicéen contre ariens et arianisants puissamment soutenus par Valens. Il meurt à 50 ans laissant derrière lui une œuvre écrite abondante :

— 3 traités, dont le plus connu a pour sujet « la manière de tirer profit des lettres helléniques ».

— De nombreux discours, exégétiques (« Sur les Psaumes » par ex.), moraux (« Sur le jeûne »; « Aux riches ») ou panégyriques.

— Une très abondante correspondance (367 lettres en tout, dont plusieurs très discutées).

Le passage que voici est tiré de la lettre II adressée à saint Grégoire de Nazianze. Basile s'essaie dans la solitude à la vie monastique. Grégoire l'interroge sur sa vie; avec modestie il se contente de définir ce qu'il devrait faire et c'est un véritable tableau des buts et des aspects de la vie religieuse qu'il dresse pour son ami.

Au premier rang, cette affirmation que le moine est débarrassé des ennuis de la vie dans le monde, de tous ces tracas qu'il évoque en quelques mots pittoresques et non sans poésie. Le reproche d'égoïsme ne saurait venir à l'esprit de quiconque connaît le tempérament actif de saint Basile; au demeurant, le contexte montre bien que le moine ne s'isole que pour mieux prier et rejoindre par là l'humanité.

γάμου : les prêtres (mais Basile ne l'est pas encore) et même les évêques vivent couramment dans le mariage.
γυναικὸς φυλακή : on notera la condition dépendante de la femme.
προστασίαι : Bailly est insuffisant pour ce terme dont la traduction doit être tirée du verbe προστάττω.
αἱ κατὰ τὰ συμβόλαια βλάβαι : m à m. « les ennuis qui découlent des contrats souscrits ».

Jean BERNARDI.